

De la Moore la Hirst

60 de ani de sculptură britanică

From Moore to Hirst: Sixty Years of British Sculpture

De la Moore la Hirst

60 de ani de sculptură britanică

De la Moore la Hirst

ACEST AN MARCHEAZĂ primul festival organizat în colaborare de Marea Britanie și România. Este un efort de colaborare major care reunește o gamă largă de evenimente: film, muzică, teatru și arte vizuale ce se desfășoară în ambele țări. Festivalul UK-RO s-a deschis la Londra în ianuarie printr-o expoziție de succes cuprinzând sculpturi de Brâncuși la Tate Modern. Pandantul ei va fi expoziția de sculptură britanică din secolul XX „De la Moore la Hirst”, găzduită de Muzeul Național de Artă al României, expoziție care va marca închiderea festivalului la București. Este cel mai semnificativ eveniment expozițional dedicat sculpturii britanice în România de la expoziția Henry Moore din 1966. Sintem încințați că expoziția include piese importante realizate de Paul Neagu, artist care a trăit și lucrat în Marea Britanie (peste 30 de ani la Londra). El a influențat o întreagă generație de sculptori britanici și a menținut legătura între universul artistic britanic și cel românesc de o manieră cu adevărat vibrantă și dinamică.

Ne face o deosebită plăcere să colaborăm cu Muzeul Național de Artă din București în prezentarea acestei expoziții. Ne-am axat pe sculptură, gen artistic ce s-a dovedit un spațiu extrem de fertil pentru idei, abordând atât natura operelor de artă, cît și societatea în care trăim, poate chiar mai mult decât alte genuri artistice ale secolului al XX-lea.

Expoziția constituie o retrospectivă a ultimelor șapte decenii de sculptură britanică, începînd cu lucrările lui Henry Moore și conținînd în continuare alte nume celebre ale sculpturii britanice din secolul XX—exponenții unei explozii de talent care a plasat Marea Britanie pe scena artistică internațională într-o manieră fără precedent anterior anilor 1950. Sculpturile realizate de Barbara Hepworth, Eduardo Paolozzi, Richard Long, Tony Cragg, Anthony Caro, Antony Gormley, Mona Hatoum incluse în expoziție exemplifică maniera în care sculptura a devenit un gen artistic interesat să experimenteze și să calce convențiile culturii tradiționale. Expoziția se închide cu o prezentare a lucrărilor lui Damien Hirst.

Evenimentul este rezultatul unei colaborări de cîțiva ani cu colegii de la Muzeul Național de Artă din București. Dorim să mulțumim în mod deosebit Doamnei Director Roxana Theodorescu și colegilor săi pentru participarea entuziastă în organizarea acestei expoziții „De la Moore la Hirst”. Adresăm mulțumiri, de asemenea, reprezentășilor Ministerului Culturii—în mod special Domnului Ministrului Răzvan Theodorescu și Domnului Vladimir Simon, Director Departamentul Relații Internaționale, pentru tot sprijinul oferit acestei expoziții ca parte a Festivalului UK-RO.

Colin Ledwith, Curator la British Council Londra, s-a ocupat de această expoziție și a fost sprijinit de Codruța Cruceanu, Arts Manager, British Council România. Sintem de asemenea recunoscători companiei Aviva din România pentru contribuția ca sponsor la expoziția „De la Moore la Hirst”—în continuarea unui excelent parteneriat cu British Council în domeniul artelor și educației. Mulțumirile noastre cele mai calde sint adresate însă artiștilor și instituțiilor deținătoare a căror generozitate a făcut posibilă includerea lucrărilor în expoziția de față.

Sperăm ca lucrările expuse să transmită vizitatorilor cîte ceva din diversitatea, energia și pluralitatea practicilor artistice ce caracterizează scena contemporană din Marea Britanie și să demonstreze importanța punții artistice care leagă cele două țări. Lucrările lui Paul Neagu au meritul de a trimite direct la o tradiție comună a sculpturii creative și imaginative. Nu ne putem imagina un alt eveniment care să celebreze mai bine un an de activități și colaborare culturală româno-britanică.

Stephan Roman
Director
British Council România

Andrea Rose
Director
Departamentul Arte Vizuale Londra

Moore to Hirst

THIS YEAR MARKS the first joint cultural festival organised between the United Kingdom and Romania. This is a major collaborative effort with a wide range of events in film, music, theatre, and the visual arts taking place in both countries. The UK-RO Festival opened in London in January with the highly successful exhibition of sculptures by Brancusi at the Tate Modern. Appropriately, it is closing here in Bucharest at the National Museum of Art with the 'Moore to Hirst' exhibition of 20th century British sculpture. This is the most significant exhibition of modern British sculpture to come to Romania since the Henry Moore exhibition in 1966. We are also very pleased that the exhibition includes several important pieces by Paul Neagu who lived and worked in Britain for over 30 years until his recent death in London. He influenced a whole generation of British sculptors and linked the British and Romanian arts worlds in a very vibrant and dynamic way.

We are delighted to be working in partnership with the National Museum of Art in Bucharest in presenting this exhibition. We are focusing on sculpture because it has been—perhaps more than any other British art form during the 20th century—an extraordinarily fertile seedbed for ideas, questioning both the nature of works of art and the society in which we live.

The exhibition is a major retrospective of the last 70 years of British sculpture. It takes as its starting point the works of Henry Moore. The exhibition moves on from Moore to cover many of the major names of 20th century British sculpture—a burgeoning of talent that put Britain on the international sculpture scene in a way that had rarely been the case before 1950. Sculptures by Barbara Hepworth, Eduardo Paolozzi, Richard Long, Tony Cragg, Anthony Caro, Antony Gormley, Mona Hatoum are all on show in the exhibition, and reveal the ways in which sculpture had now become an exciting art form that dared to experiment and challenge the conventions of traditional cultural expression. The exhibition concludes with a display of pieces by Damien Hirst.

This exhibition is the result of collaboration over several years with our colleagues in the National Museum of Art in Bucharest and we should particularly like to thank the Director, Roxana Theodorescu, and her staff for their enthusiastic participation in the organisation of the show. We are also indebted to our colleagues in the Ministry of Culture—in particular the Minister Răzvan Theodorescu and the Director of International Relations, Vladimir Simon—for all their support to this exhibition as part of the UK-RO Festival.

Colin Ledwith, Curator at the British Council in London, has curated this exhibition and has had able support from Codruța Cruceanu, the Arts Manager at the British Council in Romania. We are also grateful to Aviva in Romania for their contribution as sponsor to the 'Moore to Hirst' exhibition—continuing an excellent partnership with British Council in arts and education. Most particularly however, we should like to thank the artists, as well as the several institutions that hold their work for agreeing to lend pieces to the exhibition.

We very much hope that the works on display communicate something of the range, energy and diversity of artistic practice in Britain today and also demonstrate the importance of the artistic bridge that links our two countries. In the works of Paul Neagu we also have a shared tradition of creative and imaginative sculpture. We can think of no better event to celebrate a year of joint cultural collaboration.

Stephan Roman
Director
British Council Romania

Andrea Rose
Director
Visual Arts London

Cuvînt înainte

DUPĂ MAI BINE de 35 de ani de la retrospectiva Henry Moore de la Sala Dalles, un eveniment artistic de aceeași amploare este găzduit acum de Muzeul Național de Artă al României: expoziția de sculptură britanică din secolul XX. Organizată cu sprijinul dinamicului Consiliu Britanic de la București, a cărui susținută activitate culturală și educațională este binecunoscută în România, expoziția prezintă, în urma unei selecții pe cît de riguroase pe atît de dificile, lucrări concepute și realizate în intervalul 1929–2000, constituindu-se astfel într-un excurs revelator prin originalitatea plastică insulare din ultimul secol.

Este o fericită oportunitate de a reîntîlni formele novatoare ale patriarhului Henry Moore, de a (re)descoperi în jurul lor vocile distincte ale lui Eduardo Paolozzi, Barbara Hepworth, Phillip King, Anthony Caro, Damien Hirst, sau pe cea a lui Paul Neagu, găsindu-ne practic în prezență expresiilor unui fenomen ce a suscitat, începînd cu anii '60, atenția, uimirea admirativă, sau uneori contrariată, a întregii lumi artistice. Combinarea dintre jocul imaginației, rezolvarea plastică și adecvarea acesteia la registrul ideatic, la mesaj, asigură și astăzi creațiilor din Albion succesul de care s-au bucurat, pe drept cuvînt, încă de la început.

Iar dacă nevoia/dorința reconfigurării vocabularului plastic a propus în ultimele două decenii formule noi, pe lîngă care astăzi propunerile unora dintre sculpturile prezente în această expoziție își arată vîrsta, trecîndu-le, după confirmarea valorii lor artistice, în rîndul „clasicității“, aceasta ne onorează o dată în plus, explicînd prezența lor, chiar dacă vremelnică, într-un muzeu ce adăpostește valori perene.

Roxana Theodorescu
Director General
Muzeul Național de Artă al României

Foreword

MORE THAN THIRTY-five years have elapsed between the memorable Henry Moore retrospective exhibition at Sala Dalles and an event of similar significance: the exhibition of 20th century British sculpture, which The National Museum of Art of Romania is happy to host.

The exhibition is organised by the British Council and its dynamic office in Bucharest, appreciated for its cultural and educational activities. A difficult and rigorous selection process brings together for the visitor's benefit works conceived and produced, roughly, between 1929 and 2000, thus retracing the development of British sculpture and its originality throughout the twentieth century. Visitors of the Bucharest exhibition have the chance to meet with the once novel forms of Henry Moore, the father figure of modern British sculpture; to (re)discover the distinctive voices of Barbara Hepworth, Eduardo Paolozzi, Anthony Caro, Damien Hirst, and—last but not least—Paul Neagu. We find ourselves in the midst of a phenomenon which, from the 1960s onwards, the world of art watched with growing interest, sometimes admiringly sometimes in startled astonishment. The mix of imagination, novel plastic solutions befitting whatever message is involved, insures the success of British sculpture to this day.

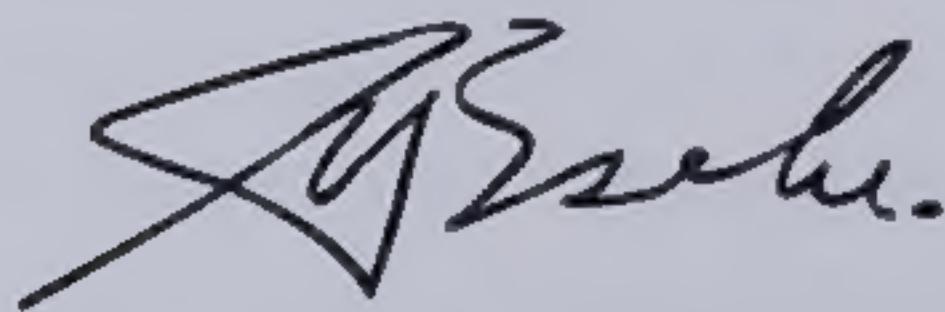
In the past two decades the need and/or the will to re-shape the artistic vocabulary generated new formulae. Thus the passage of time turned some of the pieces in the exhibition almost classical. No matter how brief, their presence in our institution is an honour.

Roxana Theodorescu
General Director
The National Museum of Art of Romania

COMPANIEI AVIVA îi revine deosebita plăcere de a sponsoriza retrospectiva „De la Moore la Hirst” din cadrul festivalul UK-RO 2004.

Ca principal furnizor de servicii financiare britanice în România, suntem onorați să fim implicați în activități menite să întărească relațiile culturale dintre cele două țări. La începutul acestui an, Aviva a fost principalul sponsor al unei expoziții a sculptorului român Constantin Brâncuși, care a avut loc la galeriile Tate Modern din Londra. Creația lui Brâncuși a fost vizibil influențată de sculptorul britanic Henry Moore, a cărui operă este expusă ca parte a acestei retrospective.

Sperăm ca românii să profite de ocazie și să viziteze această expoziție care acoperă ultimii 70 de ani din sculptura britanică, care va avea loc la Muzeul Național de Artă între 17 decembrie 2004 și 27 februarie 2005.

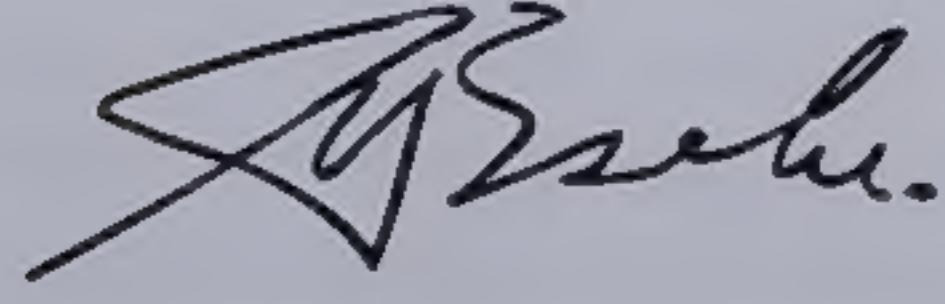


Carl Boehr
Președinte și CEO
Aviva Asigurări de Viață

AVIVA TAKES GREAT pleasure in supporting the 'Moore to Hirst' retrospective within the UK-RO 2004 festival.

As the leading British-based financial services provider in Romania, we are keen to be involved in activities which strengthen the cultural relationship between the two countries. Earlier this year, for example, Aviva was the principal sponsor of an exhibition of the work of the Romanian sculptor Constantin Brâncuși, which took place at the Tate Modern in London. Brâncuși was an influence on the British sculptor, Henry Moore, whose work is exhibited as part of the retrospective.

We hope that many Romanians will take the opportunity to view this exhibition, which covers the last seventy years of British sculpture, and which takes place at the National Museum of Art from December 17th 2004 to February 27th 2005.



Carl Boehr
President & CEO
Aviva Asigurări de Viață

Originile sculpturii britanice contemporane

Tim Marlow

DEȘI SUBESTIMATĂ, sculptura a reprezentat în multe privințe marea aventură britanică de succes a secolului. Nu exista practic o tradiție britanică, ea ar fi putut fi definită doar foarte fragmentar: monoliți uriași din epoca de piatră, forme sculptate din vremea celților sau din Evul Mediu, dar mai apoi, în afară de ciudate zvîcniri individuale, aproape nimic original sau care să nu fi fost imitație servilă a stilului continental. Totuși, în secolul al XX-lea, s-a dezvoltat încetul cu încetul o tradiție în sculptură, al cărei început se datorează unor artiști imigranți, Jacob Epstein și Henri-Gaudier-Brzeska. Procesul s-a accelerat după război o dată cu Henry Moore și Barbara Hepworth, amândoi considerați părinții și patronii unei arii din ce în ce mai vaste de practici artistice. După Moore și Barbara Hepworth, un adevărat potop: valuri de tineri sculptori englezi a căror operă a exercitat o influență tot mai mare în cadrul curentului modernist și postmodernist internațional.

Henry Moore și Barbara Hepworth au fost primii sculptori englezi cu adevărat recunoscuți pe plan internațional după cel de-al doilea război mondial, o dată cu aparițiile lor succese la Bienalele de la Veneția: primul a fost Moore, în 1948, cînd a cîștigat prestigiosul Premiu Internațional de Sculptură, apoi Barbara Hepworth, în 1950. După ce au încetășenit ideea de „respect pentru specificitatea materialelor” în anii '30, transformată curînd în dogmă potrivit căreia tăietura directă în piatră sau lemn exprima esența puterii inerente unui anumit material, după 1950, ambii sculptori au început să lucreze masiv în bronz. Relația dintre figura umană și peisaj se regăsește la ambii sculptori. Moore are tendința de a esențializa și de a fragmenta figura umană astfel încît să sugereze topografia evolutivă a unor forme erodate. În lucrări precum *Personaj culcat: Picior de pod*, din 1969–1970, monumentală siluetă feminină poate fi interpretată și ca „mamă a pămîntului” și ca „mamă a naturii”. În același fel, Barbara Hepworth a abordat adeseori în opera sa forma omenească și peisajul înconjurător, dar în loc să opereze o fuzionare a celor două forme, ea a adincit ideea explorării peisajului din interior. O lucrare precum *Formă marină (Pothmeor)*, din 1958, trimită la plaja din apropierea atelierului artistei, din St. Ives, în Cornwall, și sugerează atât senzația învăluirii simultane de către mare și nisip, cît și o explorare a formei și spațiului prin intermediul sculpturii.

Mărimea lucrărilor, în special în cazul lui Moore, i-a făcut pe unii să deplină pierderea intimității în sculptura britanică, dar opera rezultată avea o forță și un profil nemaiîntîlnite pînă atunci la vreun artist britanic. Susținute viguros de British Council aflat abia la începuturile sale, expoziții cu lucrările acestor artiști au fost trimise pretutindeni în lumea liberă, chiar și mai departe, astfel încît în decursul a două decenii, aproape că nu mai exista oraș important de pe pămînt care să nu fi avut într-una dintre piețele sale publice un bronz abstract reprezentînd un personaj culcat pe o plintă.

Impulsul dat astfel mai tinerilor artiști era uriaș. În 1952, o nouă generație de tineri sculptori și-a făcut apariția la Bienala de la Veneția, cu toții sub patruzeci de ani și oarecum grupați laolaltă de influentul istoric de artă englez Herbert Read în categoria cunoscută mai tîrziu sub numele de „Geometria fricii”. Robert Adams, Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick, Geoffrey Clarke, Bernard Meadows, Eduardo Paolozzi și William Turnbull nu constituiau propriu-zis un grup, dar se consideră că reflectă cu toții un climat de disperare și anxietate prin intermediul unor lucrări figurative dar invariabil distorsionate sau chiar mutilate. Bronzul continua să fie materialul dominant, dar fierul forjat era de asemenea foarte des folosit în forme țepoase, propunînd o confruntare agresivă cu receptorul. Totuși, către sfîrșitul deceniului, se înregistra o schimbare a dispoziției în arta britanică, iar opera acestor artiști nu îl mai impresiona atât de mult pe și mai tinerii artiști din generația care se aduna acum la St. Martin's School of Art din Londra. „Păreau cu toții dominați de atmosferă postbelică distorsionată și contorsionată” afirma Phillip King în legătură cu „Geometria fricii”. „Dădeau impresia că își scormonesc propriile râni, într-un stil internațional în care fiecare prezintă simptomele aceleiași nevroze.” Beneficiind acum de distanță de apreciere necesară, se poate spune că au rămas numeroase aspecte neexplorate în opera generației anilor '50, aproape dată uitării. Oricum, în sculptura britanică se făcea simțită o reacție înnoitoare, ca un suflu puternic țisnit din curentul principal.

Phillip King era reprezentantul unei noi categorii de sculptori britanici, care a început să se afirme în deceniul următor: cu studii universitare, puternic motivat, avînd o viziune

cuprinzătoare în legătură cu posibilitățile și misiunea sculpturii. A fost o vreme asistentul lui Moore ca și un alt proaspăt absolvent de la Cambridge, inginer, care a devenit figura centrală poate a sculpturii britanice în curs de evoluție—Anthony Caro. Spre sfîrșitul anilor '50, Caro a resimțit din ce în ce mai acut criza manierei sale de a sculpta, bazată pe ideea de a face arta „mai reală”, după cum spunea el. Pe atunci lucrările sale erau foarte expresive, figuri de bronz, rezultate ale căutărilor centrate pe întrebarea „ce înseamnă să te situezi în interiorul corpului omenesc”. După ce a câștigat o bursă de studii în 1959, Caro s-a hotărât să plece în America, iar la întoarcere, în 1960, a creat prima sa lucrare cu adevărat abstractă, o piesă din oțel sudat, intitulată *Douăzeci și patru de ore*. Opera lui David Smith a avut și ea un impact hotărîtor, dar o influență și mai mare a avut opera mai multor tineri pictori americani aparținând curentului „Color Field” (pictura cîmpului de culoare), artiști ca Jules Olitski, Kenneth Noland și Helen Frankenthaler, care atingeau o coardă mai puternică. „Era mai bine să te orientezi spre pictură decît spre sculptură, observa Caro mai tîrziu, pentru că astfel știai ce anume ai de făcut dar nu aveai nici o idee cum anume trebuia să faci.” Pictura era percepță ca fiind mai avansată decît sculptura, se considera că „mersese mai departe pe drumul abstractizării sentimentului”, după cum spunea Caro, așa că „era mai reală”. În al treilea rînd, sculptorul britanic a fost influențat, și poate că în felul cel mai direct, de marele preot al criticii moderniste, Clement Greenberg. „Dacă vrei să-ți schimbi arta, schimbă-ți metodele”, l-a sfătuit el pe Caro, care a reacționat corespunzător. „Știam că drumul de urmat era spre abstract”, a afirmat Caro. „Încercasem de fapt să fac sculptură abstractă din lut, dar m-am înfundat definitiv. Așa că m-am hotărât să renunț la lut și ghips, și să caut alt material. M-am dus în port, la docuri, și am găsit oțel.”

Maniera lui Caro de a lucra cu oțelul a fost remarcabilă în ultimele patru decenii, pentru că l-a folosit sfidînd logica materiei, pentru forme industriale monumentale, chiar brutale, dar și pentru amețitoare saga sculpturale ce reînvie un trecut clasic. La început însă Caro a folosit oțelul pentru a crea piese abstracte de mare rafinament și foarte încărcate, înzestrate cu o energie explozivă, care stăteau mai bine direct pe podea decît pe veșnica plintă. De asemenea, el a vopsit suprafața lucrărilor sale făcîndu-le și mai vibrante, și respingînd în același timp noțiunea de „respect pentru specificitatea materialului”. Se crea o puternică analogie cu pictura, dar la fel de puternice erau și referirile la desen. Seria intitulată *Emma Lake*, lucrări făcute în 1977 cu prilejul unui atelier în Canada, se citesc ca desene tridimensionale în spațiu, minunate de fluide, eliberate. La rîndul său, Caro a inspirat două generații de artiști cărora le-a fost profesor la St. Martin's învățîndu-i „să lărgescă limbajul sculpturii”, după cum spunea.

Primii, sau „Nouă” generație (cum au fost botezați cu prilejul unei laude de expoziții de la Whitechapel Art Gallery din Londra, în 1965), erau urmași ai lui Caro, sculptori abstracti precum Tim Scott, Michael Bolus, David Annesley, William Tucker și Phillip King, ale cărui lucrări din oțel, fibră de sticlă și plastic, viu colorate, au fost foarte bine primite atât în Anglia, cât și în străinătate, fiind la fel de mult apreciate de Greenberg, care în 1964 afirmase cu tărie că acești sculptori „fac cea mai bună sculptură din lume în clipa de față”. Cei din a doua generație au continuat deschiderea inițiată de Caro („să împingi sculptura cît se poate de departe și să vezi unde ajunge”), dar s-au și opus profesorului lor, încercînd, la fel cum și Caro făcuse cu Moore, să ucidă figura părintelui artistic. O dată cu Barry Flanagan, primul conducător al „mișcării dizidente” de la St. Martin's, artiști precum Gilbert și George, Richard Long, John Hillard, Bruce McLean și alții au contestat global ideea obiectului sculptural în sine lansînd cu putere ceea ce să a numit cu un termen destul de vag „Arta Conceptuală” în Anglia. Această abordare cerebrală a facerii artei (sau mai bine zis a gîndirii artei) era o tendință împărtășită pe plan internațional, dar un artist ca Richard Long a introdus caracteristici englezesti distințe în opera sa. Plimbîndu-se singur în peisaj, mai întîi în Anglia, apoi mult mai departe, Long a avut inspirația de a interveni în calea sa cu bețe sau pietre. Acestea erau uneori fotografiate, alteori redate stării lor naturale, pilmbarea în sine devenind operă. Alternativ, artistul aduna pietre dispunîndu-le în cercuri sau dreptunghiuri în interiorul galeriei, într-o tentativă parcă de a întorce pe dos lumea naturală și mersul în sine. Iată un artist contemporan în adevăratul sens al cuvîntului, care lucra în tradiția marilor peisagiști britanici, ca Turner și Constable, sau chiar a marilor poeți români ca Wordsworth și Keats.

Relatîm aici simplificînd foarte mult o istorie complexă, de o complexitate din ce în ce mai evidentă în următoarele două decenii. Anii '70 au fost martorii unei ciocniri între diferitele abordări de curînd forjate (sau sudate, cioplite și conceptualizate) în sculptura britanică, polarizată foarte acut de expoziția din 1975 a lui William Tucker, la Hayward Gallery din Londra, intitulată „Condiția sculpturii”. Creatori de obiecte și sculptori-filozofi au dezbatut îndelung în presa de artă și în afara ei, și, cu toate că la începutul anilor '80 părea destul de clar că victoria era de partea creatorilor de obiecte, dezbaterea este încă de mare actualitate. Prin urmare,

pluralismul a devenit condiția dominantă a sculpturii britanice chiar și în cadrul unui curent principal cu program propriu și, prin definiție, reductiv; o lume în care cincii spun că orice merge, iar optimiștii (sau poate realiștii) spun că orice este posibil.

Următoarea generație ce urma să se lanseze pentru a forma o nouă categorie de vîrstă în cadrul unei tradiții sculpturale naționale deja definite era alcătuită din artiști cu o operă riguros conceptualizată dar și impunătoare ca materialitate. Tony Cragg, Richard Deacon, Bill Woodrow, Anish Kapoor, Alison Wilding, Shirazeh Houshiary se intitulau cu nevinovăție „Noua sculptură britanică”, fiind percepți ca readucători ai primordialității obiectului material în sculptura britanică. Majoritatea creațiilor presupuneau un dialog între obiect, imagine și idee, dar cu accent puternic pe fabricație și transformare. Modul lor de a aborda metoda și materialul era eclectic. Cragg făcea la început colaje picturale din deșeuri de plastic pentru ca la sfîrșitul deceniului să lucreze cu încredere în bronz ca și Bill Woodrow. Creațiile sale timpurii erau rezultatul unor combinații ingenoioase între obiect, imagine și idee, pe baza materialelor găsite prin gunoaie. Cu ajutorul unui aparat de sudură minuit cu mare inventivitate și foarte incisiv, Woodrow a transformat o mașină de spălat veche și o ușă de automobil într-o „Pălărie de indian”. În același fel, Richard Deacon a folosit o serie de materiale care nu sunt asociate în mod normal cu arta—linoleum și placaj laminat—pentru a produce sculpturi ce pot fi receptate ca un fel de poezie vizuală. Formele par a avea ecou unele într-altele și par că rimează, iar Deacon vorbește despre cât de mult îl fascinează opera poetului german din secolul al XIX-lea, Rainer Maria Rilke, care la rîndul său a scris atât de elocvent despre sculptura lui Rodin. Fără a fi excesiv de prescriptivă, sculptura britanică lăsa impresia că asimilează din domenii din ce în ce mai îndepărtate începînd să-și exercite influența în toată lumea. Nimic nu se mai situa în afara granițelor sale, iar figura tatălui (sau poate a bunicului) putea fi amintită fără teamă de a părea demodat.

În cursul anilor '90 urma să fim martorii unei dezvoltări tot mai mari a ceea ce criticul american Rosalind Krauss definea ca „sculpture in the expanded field” (sculptura în sens larg), o definiție cuprinzătoare a sculpturii, care înglobează instalație, performance, aproape orice formă de artă care nu este pictură. Se creează o confuzie între diferențele forme de artă, ceea ce îi face pe unii să fie circumspecți, dar acest lucru este atât inevitabil, cât și plin de posibilități într-o epocă dominată de massmedia. Cel mai lăudat, iar pentru mulți cel mai inventiv, artist din Anglia anilor '90 este Damien Hirst. În 1988, student încă la Goldsmiths College de la Universitatea din Londra, a reușit să monteze o expoziție devenită punct de referință pentru tot deceniul următor: amenajată în docurile Londrei, părăsite pe atunci, expoziția s-a intitulat „Freeze” și i-a reunit pe mulți dintre artiștii care aveau să devină vedete ale Artei Britanice; ei au început să fie cunoscuți sub o titulatură de o gingăsie care pare molipsitoare în istoria postbelică a artei—„Young British Artists” sau yBa (Tineri Artiști Britanici). Printre ei se numără mai ales Simon Patterson, Matt Collishaw, Michael Landy și Anya Gallaccio. Iar pentru a accentua parcă întrepătrunderea formelor artistice, în expoziție figurau și pictori ca Fiona Rae și Gary Hume, precum și Hirst însuși care continua să abordeze cât mai multe domenii culturale cu putință, inclusiv pe cel curatorial: „Sunt curatorul propriei mele opere ca și cum aș fi un grup de artiști”, remarcă el. Dar poate că ceea ce leagă cel mai profund formele sale de artă este faptul că reprezintă o confruntare neobosită cu marile chestiuni existențiale, cu ciclul vieții și al morții. O lucrare precum *O sută de ani*, creată în 1990, rămîne emblematică în acest sens. Reprezinta capul unei vaci în stare de putrefacție, de pe care larvele se transformau în muște, care se hrăneau din acel cap, zburau în interiorul unui container de sticlă închis ermetic, creșteau și depuneau ouă. Unele erau ucise de un dispozitiv de prins muște cu ultraviolete, altele trăiau cîteva zile, apoi mureau de naturală. Acolo, în fața privitorului, într-o perpetuu joc al decăderii și reînnorii.

Mai de curînd, Hirst a făcut referiri mai explice la subiectul central al artei vest europene din ultimele două sute de ani, și anume viața, moartea și învierea lui Iisus Hristos. În lucrarea sa din 1993, *Mama și copilul impărății*, de acum celebră, reprezentind o vacă și vițelul ei tăiați în două, ar putea fi identificăți Hristos și Maria, unul dintre subiectele recurente în arta creștină. Există însă lucrări cu un mesaj și mai evident, și mai visceral, care analizează brutalitatea și transcendenta creștinismului. *Înviere*, lucrare din 1998–2003, reprezintă un schelet uman lipit pe o cruce, nu bătut în cuie—un exemplar anatomic, al cărui suflet a plecat de mult spre altă lume, răscolitor însă pentru orientarea înțelegerii umane. În toamna anului 2003, pentru personala sa de la Londra, Hirst a creat ceva și mai elaborat: o instalație alcătuită din treisprezece dulapuri, cîte una pentru fiecare apostol al lui Hristos și una pentru Hristos însuși. Combinări între relicvariile medievale și vitrinele contemporane, fiecare astfel de recipient conține obiecte care trimiteau la felul în care au murit cei treisprezece, de la răstignire pînă la eviscerare, o reinterpretare surprinzătoare, plină de forță, a unui subiect cunoscut.

Alături de întoarcerea la subiecte tradiționale, în anii '90 am asistat și la întoarcerea la procedee de sculptură mai tradiționale, împrospătate însă în contextul contemporan. Lucrarea *Casă*, creată de Rachel Whiteread în 1993, a trăit șase săptămâni punind cu mare acuitate problema relației dintre sculptura de for public și mediul său înconjurator. Rachel Whiteread a făcut un mulaj în mărime naturală după o casă ce urma să fie demolată, lăsând o prezență fantomatică capabilă, literalmente și metaforic, de a întoarce pe dos lumea sau modul nostru de a o percep. Această lucrare amintea de sculptura egipteană funerară și de monumentele clasice, dar avea rădăcini în cartierele din estul Londrei și în istoria particulară a unei mici case victoriene demolate și a vieții celor care trăiseră în ea. Era ca și cum timpul și memoria ar fi fost turnate în beton o dată cu spațiul fizic al locului însuși.

Cea mai reprezentativă sculptură de for public din Anglia, probabil că și din Europa, a fost creată în 1997 de Antony Gormley. *Îngerul nordului* întruchipează o făptură înaripată din oțel, de douăzeci de metri înălțime, care scrutează traficul de pe șoseaua A1 aflată la marginea aglomerării urbane Gateshead/Newcastle. Această lucrare este atât o reușită a tehnicii, cât și a spiritului creator, dar în același timp o victorie asupra mentalității populației din zonă, care se arătase sceptică la început. Deși ar trebui să pară copleșitoare, lucrarea este de o stranie vulnerabilitate, un colos gata să-și ia zborul, care nu reușește însă să se desprindă de pămînt, cu o suprafață ruginită ce servește drept memento pentru industria metalurgică și navală, acum depășită, dar odinioară gloria regiunii Tyneside.

Ca și Rachel Whiteread, Gormley a dat un suflu nou procedeului de turnare întrucât chiar reputația sa se datorează unei serii de sculpturi-mulaje după propriul corp. În urma unui proces înrudit cu mumificarea, Gormley a produs forme umane care nu erau autoproture în adevăratul sens al cuvîntului, ci mai degrabă, potrivit explicației artistului, „vase care conțin și ocupă spațiul în același timp”. În ultimele două decenii, aceste figuri din oțel turnat au sondat și articulat nu numai spațiul galeriilor din toată lumea, dar și al plajelor, fiordurilor și, poate în modul cel mai uimitor, vastitatea teritoriului din vestul Australiei. În acest sens, Gormley înfruntă o obsesie aflată în mare măsură la temelia unui segment considerabil din arta engleză de cea mai bună calitate, și anume lupta sublimă a omului cu uriașa forță a naturii. Opera sa este de o intensă materialitate, dar cu efecte profund spirituale, o tentativă de a materializa nesiguranța și de a surprinde ceva din esența vieții.

Pînă spre a doua jumătate a scolului al xx-lea, arta occidentală era aproape în întregime dominată de bărbați pentru că la academiiile de artă femeilor li se ofereau doar puține oportunități. Sculptura engleză nu a făcut excepție de la acest lucru, iar manifestările au fost foarte macho, cu excepția Barbarei Hepworth. Totuși, în ultimul deceniu femeile s-au afirmat din ce în ce mai mult. Forță și importanța operei lor nu are aproape nici o legătură cu sexul. Ele lucrează și concurează într-o lume artistică încă dominată de bărbați, dar o lume unde egalitatea devine o posibilitate distinctă. O artistă precum Mona Hatoum folosește obiecte casnice—de la ustensile de bucătărie la leagăne de copii—, dar le exploatează dimensiunea și forma folosindu-le ca parte a unui limbaj sculptural care trimit la ideea de opresiune și frică. În acest caz, trecutul Monei Hatoum și faptul că este femeie joacă un rol important. S-a născut în Liban, din părinți palestinieni, și trăiește în exil din 1975. Primele sale lucrări aveau un substrat politic evident, în special performance-ul numit *Stare de asediu*, din 1982, cînd Mona Hatoum s-a închis într-o cutie de perspex timp de mai multe ceasuri, înfățișîndu-se publicului cu trupul acoperit cu lut, ceea ce făcea ca actul șederii să pară imposibil. Cadrul era însotit de cîntece revoluționare și de buletine de știri în limbile arabă, engleză și franceză despre condiția libanezilor și a palestinienilor. Mai de curînd, într-o lucrare precum *Incommunicado*, creată în 1993, care reprezintă un pătuț de copil din oțel, cu somiera din fire de sîrmă întinse, referirile specifice la politica actuală sănt mai puțin evidente, dar se transmite cu putere o senzație de încarcerare, de amenințare și incapacitatea celor de la putere de a auzi strigătele oprimărilor.

Prezența permanentă a unei artiste ca Mona Hatoum și, de asemenea, a românului Paul Neagu în universul artei britanice este de cea mai mare însemnatate. Acest fapt ilustrează îmbogățirea sculpturii în special și a culturii în general prin contribuția celor ce vin din afară. Accentuează ideea că lumea în care trăim este din ce în ce mai interconectată, în ciuda unui naționalism falsificat, adeseori cu accente xenofobe și de mentalitate îngustă, de care unii încă încearcă să se agațe. De asemenea sugerează că avîntul și succesul sculpturii britanice din ultimii cincizeci de ani se află pe un drum al continuității, dar în forme pe care nici unul dintre noi nu le poate prevedea.

The Roots of Contemporary British Sculpture

Tim Marlow

IN MANY WAYS, sculpture has been the great, if underrated, British success story of the century. Previously there was no discernable British tradition, or at least only in a very fragmented way: great stone-age monoliths, Celtic and medieval carving; but subsequently, apart from the odd individual flourish, precious little else of any note or originality or that wasn't a slavish copy of continental style. In the twentieth century, however, a sculptural tradition slowly began to develop, initiated by two immigrant stone carvers, Jacob Epstein and Henri-Gaudier-Brzeska, and then accelerating in the post-war period with Henry Moore and Barbara Hepworth seen as both parents and patron saints of a vastly expanding area of artistic practice. After Moore and Hepworth, a deluge: wave upon wave of young British sculptors whose work has become increasingly influential within an international modernist and post-modernist mainstream.

Moore and Hepworth were the first native born sculptors to receive serious international acclaim in the post-war period beginning with their appearance in successive Venice Biennales, first with Moore in 1948, when he won the prestigious International Prize for Sculpture, and Hepworth in 1950. Having established the idea of 'truth to materials' in the 1930s, an attitude soon to become dogma whereby direct carving in stone or wood expressed the essential qualities of power inherent in a given material, both sculptors began to cast in bronze extensively in the 1950s. The relationship between the human figure and landscape resonated for each of the two sculptors. Moore tended to abstract and fragment the human figure in a way which suggested an evolving topography of weathered forms. In works such as *Reclining Figure: Arch Leg*, 1969–70, a monumental female figure can also be read as 'mother earth' or 'mother nature'. Likewise, Hepworth frequently alluded to the human form and the surrounding landscape in her work but rather than fusing the two forms, she explored the idea of what it felt like to experience the landscape from within. A work such as *Sea Form (Porthmeor)* from 1958 refers to the beach close to Hepworth's studio in St. Ives in Cornwall and suggests both the feeling of being enveloped by the beach and sea as well as a more formal sculptural exploration of form and space.

The scale of the work, particularly in Moore's case, led some to lament the loss of intimacy in British sculpture but the resulting work had an ambition and profile which had never been seen before from a British artist. With strong backing from a burgeoning British Council, exhibitions of their work were sent all over the free world and beyond and within two decades, there was barely a major city on the planet that didn't have an abstracted bronze figure reclining on a plinth in one of its public plazas.

The impetus to younger artists was immense. In 1952, a new generation of younger sculptors appeared at the Venice Biennale, all under forty and loosely grouped together by the influential British art historian Herbert Read under what has subsequently become known as 'the Geometry of Fear'. Robert Adams, Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick, Geoffrey Clarke, Bernard Meadows, Eduardo Paolozzi and William Turnbull were a disparate group but were broadly seen to reflect a climate of despair and anxiety with work that was figurative but invariably distorted or even mutilated. Bronze was still dominant but forged iron was also prevalent in jagged forms which aggressively confronted the spectator. By the end of the decade, however, the mood in British art was changing and the work of these artists began to lose resonance for a yet younger generation who were gathering at St. Martin's School of Art in London. 'It all seemed dominated by a post-war feeling which seemed very distorted and contorted,' commented Phillip King on 'the Geometry of Fear'. 'It was somehow like scratching your own wounds, an international style with everyone showing the same neuroses.' With the benefit of hindsight, there is much still left to explore in the work produced by the almost forgotten generation from the 1950s but a pattern of reaction and reinvigoration within British sculpture was beginning to emerge strongly within the perceived mainstream.

King was representative of a new breed of British sculptor which blossomed in the ensuing decade: university educated, highly motivated and with an expansive view of what sculpture could and should be. He had spent time as an assistant to Moore as had a recently graduated Cambridge engineer who became perhaps the pivotal figure in the ongoing evolution of British sculpture—Anthony Caro. Towards the end of the 1950s, Caro had felt a growing sense of crisis in his sculpture which centred on the idea of making his art, as he put it, 'more real'. His work at the time was highly expressive, bronze figures which explored 'what it was like to be inside a

human body'. Having won a scholarship to travel in 1959, Caro decided to go to America and on his return produced his first totally abstract welded steel piece, *Twenty Four Hours*, in 1960. The work of David Smith had a definite impact but it was the work of various young American Color Field painters, artists like Jules Olitski, Kenneth Noland and Helen Frankenthaler, which struck a stronger chord. 'It was better to go to painting than to old sculpture,' Caro later observed, 'because it gave one ideas as to what to do but no directions on how to do it.' Painting was perceived to be more advanced than sculpture, 'to have gone further down the road to an abstractness of feeling,' as Caro put it, 'and was therefore more real.' The third and in many ways most direct influence on the British sculptor was, however, the high priest of Modernist criticism Clement Greenberg. 'If you want to change your art change your methods,' he told Caro who duly responded: 'I knew abstraction was the way to go,' said Caro, 'in fact I'd been trying to make abstract sculpture in clay but got completely bogged down. So I decided to stop using plaster and clay and find a new material. I went down to the docks and found some steel.'

Caro's use of steel has been remarkable over the past four decades: he's used it in ways that defy material logic, from monumental, even brutal industrial forms to sensuous sculptural sagas re-enacting a classical past. But initially, he used it to create refined and highly charged abstract pieces, bursting with energy and which stood on the floor rather than on the ubiquitous plinth. He also painted the surface of the works which both added to their sense of vibrancy and repudiated the notion of 'truth to materials'. The analogy with painting was strong, but so were the references to drawing. His *Emma Lake* series, made in Canada at a workshop in 1977, read as wonderfully fluid, liberated, three-dimensional drawings in space. In turn, he inspired two generations of artists that he taught at St. Martin's to expand what he called 'the language of sculpture'.

The first or 'New' generation (as they were christened in a celebrated exhibition at the Whitechapel Art Gallery, London in 1965) were acolytes of Caro, abstract sculptors like Tim Scott, Michael Bolus, David Annesley, William Tucker as well as Phillip King, whose vivid work in steel, fibreglass and plastic received massive acclaim at home and abroad, not least from Greenberg who proclaimed in 1964 that they were 'doing the best sculpture in the world today'. The second generation both followed Caro's expansive lead ('to push sculpture as far as possible and see where it gives') and reacted against their teacher, attempting as he had done with Moore to kill an artistic father figure. With Barry Flanagan initially leading the dissent at St. Martin's, artists like Gilbert and George, Richard Long, John Hilliard, Bruce McLean and others challenged the whole idea of the sculptural object itself and effectively launched what was loosely termed 'Conceptual Art' in Britain. This cerebral approach to making (or rather thinking) art was a shared international tendency but an artist like Richard Long brought distinctively English characteristics to his work. Walking alone in the landscape, first in Britain and then much further afield, Long was inspired to make interventions using sticks or stones along the way. These were sometimes photographed, other times simply made and then returned to their natural state, with the walk itself effectively becoming the work. In turn, he assembled stone circles or rectangles inside the gallery, as if turning the natural world and the walk itself inside out. Here was a radical contemporary artist who also worked in the tradition of the great British landscape painters, of Turner and Constable, and even of the Romantic poets such as Wordsworth and Keats.

This is a vastly simplified account of a complex narrative and one which became more obviously so in the following decades. The 1970s saw a clash between the myriad different approaches recently forged (as well as welded, carved and conceptualised) in British sculpture which was polarised most acutely by William Tucker's exhibition at the Hayward Gallery, London in 1975 entitled 'The Condition of Sculpture'. Object makers and sculptor-philosophers argued extensively in the art press and beyond and although by the beginning of the 1980s it seemed clear that the object makers had won the day, in fact the debate still rages. Subsequently, pluralism became the dominant condition of British sculpture even within a projected and, by definition, reductive mainstream, a world in which the cynics say that anything goes but the optimists (or maybe realists) say that anything is possible.

The next generation to be promoted and packaged as part of a now established national sculptural tradition were artists whose work was both conceptually rigorous but physically imposing. Tony Cragg, Richard Deacon, Bill Woodrow, Anish Kapoor, Alison Wilding, Shirazeh Houshiary and others labelled blandly under the sobriquet 'New British Sculpture' were loosely perceived to have re-established the primacy of the physical object once again in British sculpture. Much of the work involved a dialogue between object, image and idea but with the stress firmly on fabrication and transformation. Their approach to method and material was eclectic. Cragg began by assembling pictorial collages from junk plastic but by the end of the decade was

confident to cast in bronze as was Bill Woodrow. His earliest pieces developed a deft interplay between object, image and idea using material found in rubbish tips and municipal dumps. Using an oxyacetylene torch and fuelled with an inclusive and witty imagination, Woodrow could transform a defunct washing machine and broken car door into a Native American head-dress. Likewise, Richard Deacon used a range of materials not traditionally associated with art, such as linoleum and laminated plywood, to produce sculptures which could be read as a kind of visual poetry. Forms seemed to echo and rhyme and Deacon spoke of his fascination with the work of the nineteenth century German poet Rainer Maria Rilke who in turn had written so eloquently about the sculpture of Rodin. Without being over-prescriptive, it was as if British sculpture was assimilating from further and further afield whilst at the same time beginning to make an impact all over the globe. Nothing was off limits anymore and father (or perhaps grandfather) figures could be alluded to without a fear of seeming regressive.

The 1990s was to see a continued growth of what the American critic Rosalind Krauss defined as 'sculpture in the expanded field', a broad definition of sculpture which encompasses installation art, performance art, indeed almost any art that isn't painting. There is a blurring of distinction between different art forms which some are wary of but which is both inevitable and full of possibilities in an age dominated by mass media. The most celebrated, and for many most inventive, artist in Britain of the 1990s was Damien Hirst who, whilst still a student at Goldsmith's College, University of London, arranged what became a defining exhibition for the decade to come. Staged in London's then derelict docklands in 1988, it was called 'Freeze' and included many of the future stars of British Art who became known—with a blandness that seems catching in the history of post-war art—as 'young British artists' or yBas, notably Simon Patterson, Matt Collishaw, Michael Landy, and Anya Gallaccio. As if to emphasise the interplay between art forms, there were painters such as Fiona Rae and Gary Hume in the show as well as Hirst himself who has continued to work across as many cultural disciplines as possible, including that of curating: 'I curate my own work as if I were a group of artists' he subsequently remarked. But perhaps the most profound link in his work is that it invariably wrestles with the big issues of human existence, namely the perpetual cycle of life and death. A work such as *A Thousand Years*, made in 1990, was emblematic of this. It features a rotting cow's head from which maggots hatch into flies which feed off the head, fly around a sealed glass container, breed and lay eggs. Some are killed by an ultra-violet fly-zapper, others live out their lives of a day or so and then die a natural death. Here, before the viewer's eyes is an ongoing drama of decay and renewal.

More recently Hirst has made more explicit references to the central subject in western art over the past two thousand years, namely the life, death and resurrection of Jesus Christ. His now famous work from 1993, featuring a cow and its calf cut in half, *Mother and Child Divided* can be read in terms of Christ and his mother Mary, one of the recurring subjects in Christian art. There are, however, more obvious and visceral works which explore the brutality as well as the transcendence of Christianity. *Resurrection* from 1998–2003, shows a human skeleton glued, rather than nailed, to a cross, a disturbing but mundane medical specimen for the furthering of human understanding whose soul has long since departed to another domain. In the autumn of 2003, for his first solo exhibition in London for almost a decade, Hirst was even more elaborate, staging an installation of thirteen cabinets, one for each of Christ's disciples and Christ himself. A cross between medieval reliquaries and contemporary display cases, each contained objects which helped to build up a picture of the manner of death faced by the thirteen men, ranging from crucifixion to disembowelment, a powerful and surprising reworking of a familiar subject.

As well as a return to traditional subject matter, the 1990s also saw a return to more traditional sculptural processes but reinvigorated in a contemporary context. Rachel Whiteread's *House*, created at the end of 1993 and standing for barely six weeks, wrestled with the perennial problem of public sculpture and the relationship with its surroundings. Whiteread took an entire house that was due to be demolished and cast it in concrete before taking the walls down, leaving a ghostly presence which literally as well as metaphorically turned the world, or at least our perception of it, inside out. Here was a work which was both redolent of Egyptian funereal sculpture and classical monuments but which was rooted in the east end of London and the specific histories of a small Victorian terraced house and lives of those who had previously lived there. It was as if time and memory had been cast in concrete as well as the physical space of the place itself.

The most prominent public sculpture in Britain, indeed probably in Europe, was created by Antony Gormley in 1997. *The Angel of the North* is a twenty-metre-high steel winged figure which looms over the busy A1 road on the edge of the Gateshead/Newcastle conurbation. It is both a

triumph of engineering and the creative spirit, not least in the way that it has been adopted by an initially sceptical local population. It ought to be overbearing but it seems strangely vulnerable, a colossus which threatens to fly but can't quite make it off the ground and whose rusted surface serves as a reminder of the now obsolete steel and ship-building industries which once were the pride of Tyneside.

Like Whiteread, Gormley has reinvigorated the process of casting and his own reputation was made initially with a series of sculptures taken from the artist's own body. After undergoing a process akin to mummification, Gormley produced human forms which were not self-portraits in any meaningful sense but rather—as the artist puts it—'vessels that both contain and occupy space'. Over the past two decades, these cast-iron figures have explored and articulated space not just in galleries all over the world but also on beaches, in fjords and, perhaps most strikingly of all, in the vast outback of Western Australia. In this respect Gormley wrestles with an obsession which lies at the root of much of the best British art, namely the sublime and mankind's confrontation with the immense power of nature. His work is intensely physical but deeply spiritual in its effect, an attempt to materialize uncertainty and to capture something of the essence of being alive.

Until the second half of the twentieth century, all western art was dominated by men, almost entirely because the opportunities afforded to women at the art academies were so limited. British sculpture has been no exception but there has been something curiously macho about the mainstream, with the exception of Hepworth. In the last decade or so, however, women artists have come increasingly to the fore. The power and importance of their work has little or nothing to do with gender. They work and compete in a still male dominated art world but one in which equality is becoming a distinct possibility. An artist such as Mona Hatoum uses domestic objects—from kitchen implements to children's cots—but plays with scale and form and uses them as part of a sculptural language which deals with the idea of oppression and fear. Hatoum's background is central here as much as her gender. She was born in the Lebanon, her parents were Palestinian and she has lived in exile from her homeland since 1975. Her earliest work was overtly political, notably a performance called *Under Siege* from 1982 where Hatoum imprisoned herself in a Perspex box for several hours, naked and covered in wet clay which made the act of standing impossible. It was accompanied by revolutionary songs and news reports on the plight of Lebanese and Palestinians in Arabic, English and French. More recently, in works such as *Incommunicado* made in 1993, featuring a cot in stainless steel with a base of stretched wires, where the specific references to contemporary politics are less evident but the sense of imprisonment, menace and the inability of those in power to hear the cries of the oppressed are strongly alluded to.

The continuing presence of an artist like Mona Hatoum and likewise the late Romanian-born Paul Neagu in the British art world is highly significant. It illustrates the enrichment of sculpture specifically and culture in general by those from outside. It emphasizes that our world is increasingly interconnected, in spite of the spurious (often narrow minded and xenophobic) nationalism which many still try to cling to. It also suggests that the momentum and success of sculpture made in Britain over the last fifty years or so is set to continue, but in ways that none of us can possibly predict.

De la Moore la Hirst, via Paul Neagu

Adrian Guță

FAC PARTE DINTR-O generație pentru care, începînd cu perioada formativă, studiul limbii engleze și apropierea de cultura britanică și americană au devenit semnificativ mai importante în raport cu opțiunile celor care ne-au precedat—este vorba de *generația (culturală) '80*.

Cu arta britanică am luat contact direct în penultimul deceniu al secolului trecut, cu ocazia unor expoziții deschise la București și în alte orașe românești, expoziții cuprinse în programul British Council (în organizarea unora fiind implicat din perspectiva instituțională românească—îmi amintesc mai ales de „Colour in British Painting¹“). Cu două decenii și mai devreme (1966), publicul bucureștean, artiștii, criticii receptaseră cu un remarcabil interes personală Henry Moore de la Sălile Dalles. După acea dată, patrimoniul Muzeului de Artă al României s-a îmbogățit cu un bronz semnat de cel care deschise drumul afirmării internaționale a sculpturii britanice a secolului XX—poziția de top la scară mondială, discutînd acum despre sculptură *as an expanded field*, se menține și după 2000. Un important rol promotional în zona artistică a jucat de-a lungul timpului British Council.

Prezențele expoziționale britanice în România nu au fost puține—deși poate nu cîte și-ar fi dorit iubitorii de artă—de-a lungul ultimelor patru decenii, numărul lor crescînd după căderea Zidului Berlinului. Rememorez acum și o selecție de pictură, „3 Ways”, din 1991–1992, sau mai multe expoziții de fotografie—opera lui Cecil Beaton s-a întîlnit cu publicul românesc în anii '80, dar și în 1999—, altele consacrate graficii ori designului, modei. După ce ne-au fost oferite introduceri în, sau prezentări de etapă din creația lui Henry Moore, Anthony Caro, Antony Gormley, am putut vedea unele mostre de sculptură *as an expanded field* realizate de mai tineri artiști, în „Dimensions Variable”, iar acum sintem beneficiarii unei impresionante retrospective a sculpturii britanice de la Moore la Hirst. Este, poate, aceasta din urmă, cea mai importantă expoziție de artă modernă și contemporană britanică propusă pînă acum de British Council în România, ea fiind organizată la București în colaborare cu Muzeul Național de Artă al României. Remarcăm de asemenea faptul că retrospectiva îl include și pe Paul Neagu; după expoziția lui de la Tate Britain, 2003 (și cele din țara de origine deschise începînd din 1991) după moartea sa, ce i-a îndoliat pe reprezentanții ambelor culturi pe care le-a onorat și îmbogățit prin operă, această integrare a lui Neagu în selecția la care ne referim confirmă importanța autorului născut în România între alte personalități care au marcat sculptura din Marea Britanie de-a lungul deceniilor postbelice. Deloc de neglijat este și contribuția celui pe care îl omagiem și noi în aceste rînduri la pedagogia artistică desfășurată în cîteva cunoscute instituții de specialitate londoneze.

În afara oportunităților expoziționale din România, artiștii, criticii, oamenii de cultură recurgeau și la alte surse pentru a fi la curent cu viața artistică internațională în perioada comunistă, pînă la fluidizarea informațională ce a urmat evenimentelor din decembrie 1989. Etapa „liberalizării culturale”, plasată, în linii mari, între mijlocul deceniului al șaptelea și prima jumătate a celui următor, a adus o deschidere, față de realismul socialist care a precedat-o, cu consecințe benefice pentru spiritualitatea românească, iar supraviețuirea acestora nu a putut fi anulată de către politica autorităților în ultima parte a „epocii Ceaușescu”, chiar dacă procentul de permisivitate scădea amenințător. Au circulat cărți (ori s-au tradus) și periodice de specialitate străine, revista bucureșteană *Arta* consacra spații manifestărilor internaționale (în condițiile controlului cenzurii), artiști călătoare peste hotare—unii integrîndu-se finalmente diasپorei—, participau la mari expoziții internaționale. Rezistența prin cultură a însemnat și existența unei arte alternative, la nivelul atitudinii față de cea oficială, comunistă, și la nivelul limbajelor în raport cu cele tradiționale. Esfertul de recuperare a unei modernități a cărei evoluție fusese intreruptă de instaurarea realismului socialist, apoi cel de sincronizare cu ceea ce se petrecea pe scenă artistică occidentală au definit în bună parte cultura vizuală românească din decadele '60–'80 ale secolului XX. Amintita rezistență s-a manifestat și prin ipostazieri ale revigorării unui fond spiritualist cu specific local. Impulsul sincronist de care vorbeam, punerea în operă, în situa, prin fertilizare creatoare, a unei firești circulații, dincolo de hotare geografice și politice (deși o asemenea atitudine avea rezonanțe politice în condițiile izolaționismului comunist treptat reaccentuat), a unor idei și modalități de expresie care determinau dinamică a artelor internaționale contemporane au făcut să apară în România, între altele, manifestări neoconstructiviste, într-un sens larg, și organicist abstracte, conceptualiste, land art, performance, instalații, fotografia ca limbaj artistic, filmul experimental, video, pictură, sculptură și grafică neoexpresioniste, strategii

¹ Expoziție căreia î-am realizat și o cronică: vezi Adrian Guță, „Culoarea în pictura britanică”, *Arta*, București, nr. 5/1984, p. 29–30.

postmoderne. Schimbările politice și culturale de după 1989, eliminarea cenzurii ideologice au adus acea deschidere de orizont care să permită din nou artei românești, după mai bine de patru decenii, deplina expresie de sine și rebransarea fără restricții la ansamblul artei internaționale. Pe de altă parte, arta de atitudine, tendințele critice au acum alte posibilități de manifestare, nemaiîndin necesar „camuflajul esopic”. Imersiunea în social, explorarea universului personal sănătoscoară coordonate importante ale demersului artistic. Tinerii, mai ales, deși nu doar ei, sunt la modificațările din mers ale sistemului de civilizație, fructifică raporturile complexe, conectăți la modificațările din mers ale sistemului de civilizație, fructifică raporturile complexe, uneori ambigue, dintre high art și cultura media. Tradiția și sincronismul, reprezentă încă importante la începutul erei postcomuniste, relată îot, s-ar redefini mai corect în timpul din urmă prin perechea de termeni — nici pe ei nu li considerăm izolați — globalizare și identitate locală; sau, poate, pentru o nuantă conceptuală și mai accentuată, ambele „binoame” naționale ar trebui păstrate. În orice caz, promotoarele recente de artiști, precum și exponentii ai altor generații, au depășit complexele „integrării” și evoluzează dezvoltat atât ca „cetățenii ai artei internaționale” cît și ca reprezentanți ai culturii vizuale românești. Desigur, notabilă este și prezența reactivă a membrilor diasporii noastre în circuitul artistic românesc.

Expoziția Henry Moore de la București, 1966, a avut un amplu eco în lumea artistică românească. Evenimentul coincidea, la începuturile „liberalizării culturale”, cu procesul în desfășurare al „redescoperirii” lui Brâncuși în țara sa de origine, cu o nouă tendință ce se formula în sculptura românească, de traducere în sintaxă modernă a unui primitivism hrănit de surse arhaice și de motive, structuri formale valorificate din civilizația și arta populară autohtone. Primitivismul în discuție, asociat cu prelucrarea moștenirii brâncușiene (autorul Coloanei fără sfîrșit de la Tîrgu Jiu, la rîndul său, plecase în schimbarea la față a sculpturii moderne, de la culturile vechi și „exotice”, de la folclorul românesc), a conferit o vigoare competitivă pe plan internațional plasticii noastre contemporane din acea vreme, ce a cristalizat numeroase ipostazieri originale edificate pe bazele descrise mai sus. Cap de serie a fost opera lui George Apostu în această ordine de idei, dar numeroși alți artiști au structurat tendința de care vorbeam. Simpozioanele de sculptură în aer liber declanșate în 1970, sculptura de parc într-o campanie inițiată cu cîțiva ani înainte aduc cele mai consistente confirmări ale fenomenului. Într-un asemenea context, cunoașterea în direct a operei lui Moore venea, într-un fel, la momentul potrivit și constituia un stimulent notabil. Generația de plasticieni pe atunci tinăă a fost cea mai sensibilă față de regalul vizual din Salile Dalles.² Sunt tentat să plasez pe filiera vitalismului lui Moore, chiar dacă lucrurile nu se conectează neapărat cu faimoasa personală bucureșteană din 1966, unele realizări din perioada anilor '60, eventual și de mai tîrziu, ale lui Gheorghe Iliescu Călinești, Vasile Gorduz, Victor Roman (poate că, la o cercetare mai aprofundată, s-ar adăuga și alte exemple).

Pentru exegiza operei lui Henry Moore, rămin esențiale textele lui Herbert Read; utilă într-o bibliografie a artistului este și monografia scrisă de românul Ionel Jianou.³ Construindu-și teza despre tendință pe care o pune sub semnul a ceea ce numește „the vital image” în plastică modernă, Read îl consideră pe Moore o figură emblematică a sculpturii vitaliste. Identificind jaloane ale acestei direcții, Read afiră că punctul de plecare ar fi Rodin, apoi subliniază rolul lui Picasso, contribuția lui Brâncuși, Boccioni, Giacometti, desigur poziția lui Moore, și urmărește respectiva desfășurare de forțe create de Eduardo Paolozzi. Este vorba de analiza cumulativă a variantelor unei vizuni de adâncime care, bazându-se pe „idealurile formei organice”, pe încercări de reprezentare a „the secret ways of nature”, dar și pe adaptarea acestor repere la un context de civilizație mereu în schimbare, transcend, în cristalizările sale, diferențele stilistice. Opera lui Arp trebuie la rîndul ei remarcată în cadrul amintitei direcții, după cum și includerea în discuție, tot de către istoricul și criticul britanic, a sculpturii Barbarei Hepworth. Dacă cedăm tentației de a rezerva „vitalismul” teorețizat de Herbert Read, mai mult, de a încerca să privim prin această grilă conceptuală și evoluții mai recente, cu adaptările de rigoare, în atenția studiului nostru ar intra, de pildă — din anumite puncte de vedere —, Yves Klein, Beuys, Arte Povera, Robert Smithson, Richard Long, Anselm Kiefer, Richard Serra, Paul Neagu, Damien Hirst, Matthew Barney. Nu este cazul acum să insistăm asupra acestei ipoteze de lucru. Să adăugăm că termenul „vitalism” și ideile cuprinse în el au depășit granițele Angliei, inclusiv criticii români recurgând la ele — aveau temelii locale pentru aceasta.

Henry Moore a omagiat rolul lui Brâncuși ca deschizător de drumuri în sculptura secolului XX și în privigheta revelărilor accesului la esențe, sculptorul român deschizind totodată ochii contemporanilor săi asupra înțelegerilor profunde a specificității materialului de lucru, cu care,

nuantă Moore, artistul trebuie să întrețină o relație activă, luându-l în posesie și supunindu-1

intențiilor sale. Să nu uităm, de asemenea, exploatarea filonului primitivist de către ambi artiști,

plecind de la surse diverse și respectând acea „necesitate interioară” pe care o exalta Kandinsky.

² Prin intermediul acestui text, le mulțumesc pentru rememorările lor artistului Ovidiu Maitec și critichilor Ioana Vlaicu și Gheorghe Vida.

³ Vedi Ionel Jianu, Henry Moore, București, Meridiane, 1971.

considerind-o drept o calitate esențială a unei opere care vrea să reziste timpului, o calitate ce a hrănit culturile vechi și ar trebui să desfăscă și arta modernă în ceea ce are ea mai bun.

Văd seria *Reclining Figure* a lui Moore, intinsă pe decenii de elaborare conceptuală și formală, ca pe o istorie concentrată, corespunzînd perioadei de triumf al modernismului, a evoluției reprezentării corpului uman de la ipostaze nutritie de sugestii venite dinspre vechi structurări extraeuropene (respectiv precolumbiene) la cele puternic abstractizate în sensul organicismului/vitalismului subliniat anterior; fragmentarea ce intervine de la un moment dat înseamnă poate maturitatea de expresie a relației dinamice între plin și gol în sculptura modernă, chestiune în care Henry Moore a avut o contribuție covîrșitoare, dar, dincolo de această specială „frazare” a spațiului ca un conținător a „participant” la tot ce este omenesc și nu numai, incluzând aici opera de artă, ne aflăm, am îndrăzni să spunem, și în fața unei anticipări a conceptului postmodern de *body in pieces*—în sensul reflectărilor artistice ale deconstructivismului.

Vizita pe care Barbara Hepworth a făcut-o împreună cu Ben Nicholson în atelierul parizian al lui Brâncuși, în 1932, a avut un impact profund asupra artistei. Puritatea și calitatea sintetică a formelor lucrărilor sale conțin și ecouri prelucrate ale acelei memorabile întîlniri. Pentru unele exemple din opera lui Hepworth, eventual și din a lui Moore, distingem posibile corespondențe cu structuri lansate de Naum Gabo, care a „poposit” în Anglia în deceniul 1936–1946. Amintim totodată invitarea Barbarei Hepworth în gruparea internațională Abstraction-Création și apartenența sa precum și a lui Henry Moore la Unit One.

Creația lui Paolozzi, complexă, se impune atenției generale în primele două decenii de după al doilea război mondial. Spirit cercetător, autorul explorează mai multe zone ale expresiei artistice. Ca membru fondator al Independent Group, prin colajele sale și materia lor primă, se inscrie între pionierii apropierei culturii de masă de cea înaltă, și deschide, alături de Richard Hamilton, drumurile artei pop. Ca sculptor, marcat la început de perioada suprarealistă a lui Giacometti, elaborează apoi treptat o operă în care antropomorfismul fuzionează original cu structurile mașiniste—pare a fi continuată astfel o utopie lansată de avangarda istorică, dar în variante complicate, purtînd sedimente conceptuale și de relaționare cu tehnologicul, ce confirmă schimbări de context al civilizației, petrecute în mers; ready-made-ul duchampian era „ajutat” și „fixat” prin pretențioase tehnici sculpturale, personajele căpătau aparențe totemice care trimiteau mai în glumă, mai în serios, la noua religie a industrializării avansate, culoarea ce personaliza formele cînd artistul a atins vîrsta deplinei maturități era în consens cu un trend dezvoltat în anii '60.

Anthony Caro este un alt deschizător de drumuri, după experiența sa americană și întîlnirea cu sculptura lui David Smith și gîndirea lui Clement Greenberg, St Martin's School of Art din Londra reprezentă locul unde a rodit exemplul său, dar la fel de fertile au fost, pornind de aici, și reacțiile polemice față de acesta. Direcția inițiată de Caro a structurat, după părerea noastră, o replică britanică (a se vedea și opera lui Phillip King) la minimalismul american, una bogată în nuanțe. În acest context, luînd de asemenea în considerație reacțiile de care pomeneam puțin mai sus, s-a declanșat în arta britanică procesul de extindere a „domeniului de definiție” al sculpturii, în anii '60. Caro însuși a depășit la un moment dat abstractiionismul geometric austero, și lucrările sale în metal, angajînd în continuare o relație dinamică cu spațiul, au devenit, prin contrast, mai degrabă alcătuiri baroce, organice chiar, uneori. Publicul românesc a avut prilejul să constate respectivele schimbări în personala Anthony Caro adusă de British Council în 1993. Făcînd un salt în timp pînă la opera lansată internațional în anii '90 a lui Rachel Whiteread (premiată la Bienala venețiană în 1997), conectîndu-ne la aparențele ei formale minimalistice, să subliniem că în acest caz ideea originală a artistei de a aduce în concret material „spațiul negativ” ori interiorul „mulajul” unor structuri arhitectonice sau obiectuale ne propune, pe coordonate (post)conceptuale, să reflectăm la dialectica prezență-absență, la memoria personală și socială branșate la încarcătura afectivă pe care o înmagazinează clădirile și lucrurile ce ne conțin/ne populează existența.

Intervențiiile discrete aparținînd tipologiei land art-elor efectuate de Richard Long, plimbările sale meditative prin locuri particularizate de un exotism, de un calm neostentative, aluziile—mai ales în alcătuirile in-door din materiale lîtice sau în general create de „metabolismul” naturii—la străvechi structuri rituale configuraază actualizarea unui pattern romantic. Acest background atitudinal-cultural susține un discurs asimilabil teritoriului de altfel amplu pînă la confuzie al artei conceptuale. Creația lui Long pare serenă în comparație cu cea a lui Robert Smithson, marcată de tema entropiei. În pragul dintr-o anul '70 și '80, româna Wanda Mihuleac, pornind și de la preocupările ecologiste, asociată în spațiul galeriei „corpuri de peisaj” după un design al amplasamentului spațial care nu era departe de al lui Richard Long.

Conceptualismul lui Michael Craig-Martin își are izvorul, s-ar putea spune, în gîndirea lui Marcel Duchamp—mai ales raționamentele prin care dizlocă statutul curent al obiectelor determină această trimitere. „Studiile” în volum și desen ale unor serii obiectuale devin exerciții de „limbaj” și de autoreferențialitate. Strategia pedagogică pe care Craig-Martin a dezvoltat-o la Goldsmiths College of Art din Londra a influențat, se spune, direcția conceptualist-postduchampiană din gîndirea plastică a reprezentanților *young British art* (yBa), ce au explodat pe scena artistică insulară—londoneză mai ales—la sfîrșitul anilor '80 și au dominat-o în deceniul următor, cînd au cunoscut și consacrarea internațională. Un fel de ironică autoreferențialitate—a procesului artistic—caracterizează, am spune, și discursul lui Martin Creed, cîștiigatorul Turner Prize în 2001 și ale cărui producții minimaliste relativizează cu umor statutul altădată eroic al operei de artă; fraza pe care a expus-o (neon) pe fațada Tate Britain în 2000 îi exprima concentrat poziția: „the whole world + the work = the whole world”. Avînd ca punct de plecare impulsurile comparatiste ale cercetătorului, invocăm acum unele intervenții minimalist-conceptualiste ale lui Nicolae Onucsan, reprezentant al generației '80 în arta contemporană românească, intervenții în care funcționează o relație subtilă între spiritualitate, efemeritate, ironie, și care conțin o chestionare a rosturilor artei și o meditație asupra ciclului existenței.

Gilbert & George au contribuit semnificativ la elasticizarea conceptului de sculptură. Asumîndu-și condiția de living sculpture, cei doi și-au transformat gesturile care le compuneau existența cotidiană în operă de artă. Conceptual performance, serii fotografice, video, toate nuanțele de limbaj în care se exprimă sănt declarate de Gilbert & George forme ale sculpturii. Mișcările mecanice pe care le realizau sub semnul a ceea ce ei numeau singing sculpture în performance-ul *Underneath the Arches* (actat pentru prima dată în 1969) ne amintesc de experimentele desfășurate în atelierul de teatru de la Bauhaus (anii '20) sub direcția lui Oskar Schlemmer. Undeva între „situatiile”, care au o anume teatralitate, am spune, înregistrate de Gilbert & George și staged photography am plasa acțiunile finalizate fotografic de românii Teodor Graur și Olimpiu Bandalac, asociații în scurta perioadă 1994–1995 în grupul „Euroartist București”—este vorba de comentarii ironice la adresa unor mituri clișeizate-manipulate, recontextualizarea contemporană, inclusiv a unor repere de istoria artei, favorizînd efectele oximorонice; spiritul postmodern se regăsește și în lucrări individuale ale celor doi autori.

Tony Cragg, cînd a (re)descoperit materialitatea în sculptură, de la deșeuri la obiectul de serie, în alcătuiri diverse, părea să reconsideră și unele demersuri ale Nouveau Réalisme-ului. Capacitatea imaginativă la nivel formal a plasticianului născut la Liverpool este remarcabilă. O anume organicitate, identificabilă în lucrări ale sale, ar putea reprezenta un semn, cel puțin din punctul nostru de vedere, că descendenta lui Moore nu s-a epuizat. Mozaicata structură a suprafețelor ce compun volumele ne îndeamnă la o comparație, la nivelul aglomerării evenimentelor optice, cu sculpturile belgianului Jan Fabre.

Antropocentrică, viziunea artistică a lui Antony Gormley traduce o profundă meditație asupra condiției umane. Corpul multiipostaziat are adesea ca punct de plecare trupul artistului. Ne aflăm însă și în fața unei preocupări constante pentru rosturile fundamentale ale sculpturii, pentru raporturile generale între formă și spațiu. Impresionantă este seria „Field”—o variantă a fost prezentată și la București în 1995; uriașa grupare de figurine realizate din teracotă atrage și totodată ține la distanță pe cel care o contemplă, căruia îi se oferă această imagine fremătătoare a unei umanități atemporale—dacă îmi este îngăduită o formulare oarecum paradoxală.

Mona Hatoum, exprimîndu-se mai ales prin intermediul instalației, atacă o arie problematică conectată la frămintările erei contemporane. Politicul, socialul, tensiuni zonale, specificități cultural-național-religioase, priorități umanitare, semnale feminine capătă o expresie artistică puternică și subtilă în același timp într-un discurs complex, cu accente critice, dar și de solidaritate din perspectiva unei exemplare asumări a calității de Om. Artista născută la Beirut și stabilită în Anglia de la mijlocul anilor '70 activează un dialog al codurilor culturale, aduce nuanțe locale în atenția generală dar abordează și teme de un interes de la bun început deteritorializat. Surprinătoare „mici” schimbări în structura unor obiecte domestice ori de altă natură supuse de obicei unei percepții clișeizate, modificări în raporturile dintre lucruri, prezența unui circuit electric într-un context neașteptat creînd o stare de aprehensiune (pozitiv și negativul electricității pot reprezenta, mai amplu, raportul între atracție și respingere), toate acestea trimit, uneori cu mare economie de mijloace, la o stare de veghe care să învingă înertialul unei existențe anesteziate de automatisme.

Un prim contact direct al publicului românesc cu opera Monei Hatoum s-a produs cu ocazia expoziției „Dimensions Variable”, București, 1999. Tot atunci au putut fi văzute lucrări ale unora din cei care, după expoziția „Freeze”, Londra, 1988, inițiată de Damien Hirst, aveau să intre în istoria artei ultimului deceniu și jumătate sub apelativul *young British artists*. Goldsmiths College

of Art se regăsea în cv-ul mai multor yBa. Drumul parcurs între „Freeze” și „Sensation”, expoziție cu lucrări din Colecția Saatchi, deschisă la Londra în 1997, era al unor artiști care au debutat în forță, asumându-și inclusiv responsabilitatea curatorială în spații alternative. Aceștia au știut să trezească interesul rețelelor mediatici și să-și cultive propria imagine, au ajuns apoi și în circuitul colecționarilor și al pieței de artă, în sfîrșit au cunoscut o rapidă ascensiune internațională, aspect sub care subliniem și rolul British Council. Poziția hegemonică a yBa pe scena artistică insulară a început să slăbească la sfîrșitul anilor '90, o dată cu emergența și afirmarea unor promoții și mai tinere, al căror program conținea chiar unele repere polemice față de cel al deja celebrilor predecesori imediați—poate că termenul „program” e supralicitant în context, mai aproape de adevăr fiind imaginea unor convergențe ori cumulări de inițiative și viziuni individuale, cu particularități de ansamblu determinante de un background sau altul.

Participanți la „Freeze” și inclusi în „Dimensions Variable” au fost Angela Bulloch, Mat Collishaw, Angus Fairhurst, Damien Hirst, Gary Hume, Michael Landy, Simon Patterson. Vizitorii bucureșteni ai celei de a doua expoziții, mai ales artiștii tineri și studenții, au receptat-o ca pe un eveniment, eveniment care a fost marcat și în presa de specialitate.⁴

Damien Hirst, revenit periodic în prim-planul atenției, edifică o operă de o remarcabilă anvergură, uneori cu accente de spectaculozitate care impresionează/șochează. Ne gîndim, în această ordine de idei, și la „explozia” lui Julian Schnabel în pragul anilor '80, sau, reappropriindu-ne de actualitate, la Matthew Barney. Nimic din ceea ce intră sub incidența percepției noastre nu îi este străin lui Hirst, fizicul și metafizicul se întîlnesc în suportul ideatic al instalațiilor sale. Serii de lucrări și soluționări tehnice diverse te îndeamnă să te gîndești la ordinea ascunsă a lucrurilor, la faptul că nimic nu este întîmplător pe lume.

Douglas Gordon, alt superstar al artei britanice și internaționale actuale, provenind din celălalt focar major al educației artistice insulare în afara de Londra, adică din Glasgow, a fost la rîndul său reprezentat în „Dimensions Variable”, dar și în selecția video „Black Box Recorder” oferită de British Council bucureștenilor și timișorenilor în 2001. Selecția cuprindea de asemenea piese de, între alții, Roderick Buchanan, Adam Chodzko, Graham Gussin, Rachel Lowe.

Videoproiectiile lui Douglas Gordon creează adesea o atmosferă puternică, emană o plasticitate argumentativă pentru o relație spațială ce interconectează spectatorul și imaginile desfășurate uneori cu o lentoare deconstructivistă. Fragilitatea și patetismul condiției umane sint teme importante pentru acest artist, după cum o altă direcție de investigare, cu care s-a și facut larg cunoscut, este dilatarea temporală a citatului filmic, care determină o lectură modificată față de cea a sursei. Manipularea citatului, dar în alte modalități, se regăsește de pildă în discursul video-instalațiilor lui Pierre Huyghe.

În finalul acestei scurte, desigur incomplete priviri, din perspectiva unui receptor român, asupra sculpturii britanice, inclusiv ca *expanded field*, de la Moore încocace, iată cîteva considerații despre opera lui Paul Neagu ce reprezintă o punte între arta britanică și cea românească.

Paul Neagu facea parte, la sfîrșitul deceniului al șaptelea, din neoavangarda românească, pendulind între neoconstructivism și neodada obiectual. În acea perioadă intens experimentalistă, prelungită după stabilirea sa în Anglia (1970), realizează performances ritualice, lansează „Manifestul Artei Palpabile”, „formează” în 1972 Grupul de Artă Generativă, fictiv—strategie conceptualistă pe care o considerăm de substanță pur duchampiană. Gîndirea plastică de la baza acțiunilor sale, potențarea spirituală a obiectelor, caracteristicile unor procesualități pe care le pune în mișcare, indică afinități cu Beuys, sensibilitate față de ritmurile naturii, ale Universului, conectarea omului la aceste pulsări. Concentrarea treptată asupra sculpturii nu înseamnă o ruptură cu preocupările de adîncime anterioare. Paradigma hyphen-ului adună geometrii esențiale, civilizații, devine semnul plastic al legăturilor ce dău sens vieții și lumii ideilor. Dimensiunea metafizică a sculpturii lui Paul Neagu ne îndeamnă la interpretarea ei nuanțată, dincolo de similaritățile formale cu minimalismul. Așa cum subliniam anterior, Neagu s-a remarcat și prin activitatea lui pedagogică, la Hornsey College of Art, Chelsea School of Art, Royal College of Art, Slade School of Art, toate din Londra, printre studenții săi numărindu-se Tony Cragg, Richard Deacon, Antony Gormley, Rachel Whiteread.

Încheiem mențiunind faptul că la Londra trăiesc și lucrează un alt important sculptor român, aparținând generației '80, Mircea Roman.

⁴ În cadrul cursurilor pe care le susțin la Universitatea Națională de Arte din București, am asociat respectiva manifestare cu alte expoziții britanice ori internaționale pentru a structura o prezentare a artei britanice recente

British Sculpture from Moore to Hirst— A Romanian(’s) Perspective

Adrian Guță

The 1980s saw the coming of age of a new cultural generation in Romania: the study of English had played a major part in their formation and nurtured an ever greater engagement with British (and American) culture. By comparison to previous generations, this marked a radical change.

My first encounter with British art dates back to that decade, when major exhibitions were toured by the British Council in Bucharest and elsewhere around Romania. Curators like myself had a chance to become involved in the tours as representatives of the hosting Romanian institutions. Some of them were talked about for quite a while—for instance 'Colour in British Painting'.¹ They followed a trend opened some two decades earlier by the Henry Moore exhibition hosted by the Dalles Halls in Bucharest in 1966, which had a major impact among artists, critics and the general public. Following the event the collections of National Museum of Art of Romania grew with a working bronze model of Moore's *Locking Piece*. This is the first (and only) piece in a Romanian collection by the artist who had opened the path for the recognition of British sculpture in the twentieth century. The top position it attained in the ensuing years still holds at the beginning of the twenty-first century if we think of sculpture as an *expanded field*.

Throughout the last four decades of the twentieth century, the Romanian public had its share of British art exhibitions, though perhaps less numerous than artists and art lovers would have deemed necessary. Their number increased significantly after the Fall of the Berlin Wall. I would like to recall here '3 Ways', a selection of painting that toured in 1991–92, several photography exhibitions—for instance, in 1999 the Romanian public renewed its acquaintance with the photographic work of Cecil Beaton, whose first show here dated back to the 1980s. Other exhibitions featured graphics, design, fashion. British sculpture was present either through retrospective shows, such as the already mentioned Henry Moore, solo shows of a particular phase in the practice of established artists (Anthony Caro and Antony Gormley), or through selective exhibitions featuring sculpture 'as an expanded field', in which the work of a young generation of artists took centre stage, as in 'Dimensions Variable'. However, the present exhibition of sculpture from Moore to Hirst, organised by the British Council with the support of the National Museum of Art of Romania in Bucharest, is probably the most important modern and contemporary British art show specifically conceived for the Romanian public. It is particularly gratifying to see the selection comprises works by Paul Neagu. Neagu's solo shows in Romania from 1991 onwards and his exhibition at Tate Britain in 2003 find a perfect complement in his inclusion here, the first of this type following his death earlier this year, deplored by representatives of both cultures. A tribute to Neagu's contribution to Romanian and British sculpture and, not least, to the training process in several of London's established academic institutions, it is a welcome integration in the artistic scene of the country he chose to live in and work.

Exhibitions were only one source of information for Romanian artists, critics and art lovers in general. Other resources, such as books and magazines, became more or less available during the communist years while in recent years information is indeed readily accessible. The process of 'cultural liberalisation' that took place, by and large, between the mid-1960s and the mid-1970s broadened the people's cultural horizon well beyond the 'socialist realism' characteristic of the previous decade or so. Diminished but not eliminated, beneficial changes thus incurred survived in the arts world almost to the end of the Ceausescu period. Foreign books and magazines were circulated or translated, *Arta*, the Fine Artists' Union magazine, covered important international events despite increased censorship and thus allowed for some familiarity with specific developments abroad. Artists travelled abroad with solo or (international) group exhibitions and some of them chose to join the Romanian Diaspora.

'Resistance through culture' also implied the existence of an alternative art—be it by comparison to official communist art or to traditional forms or idioms. Romanian visual culture of the 1960s to the 1980s was largely defined by three parallel trends. One looked at the recovery of a 'lost modernism', a cultural stance whose development had been interrupted by the advent of communism and the imposition of socialist realism. The second attempted a synchronisation with developments in the west. The third trend manifested a vivid interest in the revival of the

(Orthodox) spiritual legacy of the more traditional Romanian environment. The synchronic impulse led to a process of creative local cross-fertilisation that bespoke a natural circulation of ideas beyond geographical or political frontiers, although pray to the danger of negative political interpretations once communist isolationism re-emerged. In Romania, the ideas and idioms that marked the dynamic international art scene resulted in a variety of artistic attitudes. These range from the neo-constructivist to the organic-abstract, from conceptualist art forms, land art and performance to installations, the use of photography as a fully fledged idiom, experimental film, video art, neo-expressionist painting, graphics and sculpture, and all sorts of post-modern strategies. Political and cultural changes incurred after 1989 and particularly the elimination of ideological censorship, once again expanded horizons in such a way as to enable Romanian art to express itself more fully while connecting without restrictions to the wider circle of international art. On a different level, social art and critical attitudes can now manifest themselves without any need of 'Aesopian camouflage'. Social immersion and the exploration of one's personal universe are equally important features. Young artists, though by no means exclusively they, seem to connect almost instantly to whatever changes or novelties appear in the surrounding system or civilisation and bring to fruition the complex relationships between high art and media culture. 'Globalisation' and 'local identity' replace the 'traditionalism' and 'synchronism' of the earlier days of the post-communist era. However none of the terms or the two pairs should be taken separately and a more flexible conceptual frame will prompt us to retain both pairs of notions and the attitudes they convey.

Young art graduates and members of earlier generations of Romanian artists have gracefully passed the test of 'integration' and develop freely both as citizens of the 'international art' world and as representatives of Romanian visual culture. The whole process is supported by the active contribution of members of the Romanian Diaspora.

The 1966 Henry Moore exhibition in Bucharest set, by all standards, a landmark on the local art scene. The event took place in the early days of the 'cultural liberalisation' process and coincided, by and large, with the 'rediscovery' of Brancusi in his homeland as well as with the emergence of a new tendency in Romanian sculpture. The latter made an attempt at phrasing a primitive legacy nourished by archaic sources, formal motifs and structures pertaining to Romanian folk art and civilisation into a modern idiom. The primitivism under discussion coupled with Brancusi's legacy (the innovative approach of the author of the Endless Column was rooted both in ancient and exotic sources and in Romanian folk art) conferred Romanian sculpture of the time a competitive edge at international level. New grounds were broken by the work of George Apostu with many others contributing to the shaping of the trend. In the 1970s open-air sculpture symposia started to flourish, as did commissions for park sculpture (initiated several years earlier). It is they who brought along the most consistent confirmation of the new trend. From this perspective one can say that the Moore exhibition had a perfect timing, providing a notable stimulus, particularly for the artists of the young generation of the time.² One can easily be tempted to judge some of the 1960s and even later works by, for instance, Gheorghe Iliescu Călineşti, Vasile Gorduz, Victor Roman along the lines of Moore's concept of vital sculpture, albeit not necessarily as a direct result of the artist's 1966 Bucharest show. Further research may lead to the inclusion of even more examples.

² I would like to acknowledge here a debt of gratitude to sculptor Ovidiu Maitec and art critics Ioana Vlașiu and Gheorghe Vida who shared with me their memories of the 1966 Moore exhibition and its impact.

³ For Romanian readers (but not only), Ionel Jianou's volume on Henry Moore makes for a very stimulative reading. See Ionel Jianu, *Henry Moore*, Bucharest, Meridiane, 1971.

Going back to Moore, Herbert Read's classical texts on the artist still make for an essential reading.³ His thesis on the vital image in modern art is rooted in Moore's vital sculpture, a concept Read traces back to Rodin and recognises in the work of Brancusi, Boccioni, Giacometti... and of course Moore, followed by Eduardo Paolozzi. Read's is a cumulative analysis of the variants of a deep vision. Based on the 'ideals of organic form', on attempts at embodying 'the secret ways of nature' as well as on adapting such landmarks to an ever-changing context, it transcends stylistic differences in all its stances. Also mentioned are the work of Arp and the sculpture of Barbara Hepworth, and the text itself can be usefully re-appraised. Read's vital theory, nuanced in accordance with contemporary needs, can prove a valuable tool of investigation on a larger scale. Exercising a certain degree of caution, we can expand the discussion so as to include, even if partially, Yves Klein, Beuys, Arte Povera, Robert Smithson, Richard Long, Anselm Kiefer, Richard Serra, Paul Neagu, Damien Hirst, Matthew Barney. Read's ideas on vitalism in modern art have also informed the writings of Romanian art critics to whom local developments provided ample opportunity for their application.

Moore paid homage to Brancusi as one who broke new grounds in twentieth century sculpture and who revealed the artist's access to the quintessential. The Romanian sculptor acted as an 'eye-opener', a catalyst for many of his contemporaries, whose attention he drew to the need of a deep understanding of the specificity of the materials employed. Moore added an extra nuance to this, by stating that the artist is bound to maintain an active relation with his materials, taking possession of them and making them serve his purpose. Both Brancusi and Moore explored and worked with the primitive, even if from different perspectives, both of them respectful of that 'inner need' exalted

by Kandinsky, which to him was an essential quality for all the works aiming to stand the proof of time. Kandinsky thought it to be a quality that all ancient cultures had nurtured and one that should perhaps be a defining feature of all major modern art achievements as well.

When I look at Moore's *Reclining Figures*, whose conceptual and formal becoming covers decades, I see a concentrated history of the triumph of modernism, of how the representation of the human body developed from examples informed by suggestions taken from ancient extra-European, pre-Columbian structures, to the deeply abstracted ones generated by the new vital approach. The ensuing fragmentation may be interpreted as the mature expression of the dynamic relation between 'open' and 'closed' form in modern sculpture, to which Henry Moore had a major contribution. This is a highly individual 'phrasing' of space as a receptacle for participant in all that is humane, the work of art included. We can go beyond this interpretation, facing an anticipation of the post-modern concept of 'body in pieces' in the sense of deconstructivist artistic reflections.

In 1932 Barbara Hepworth (together with Ben Nicholson) visited Brancusi's studio in Paris. The visit had a long-lasting impact on Hepworth. The purity and the synthetic quality of the forms she employs in her sculptures echo it. Certain works by her and perhaps even by Moore, can prompt possible connections with the structures Naum Gabo had launched and which became increasingly familiar to British artists through his sojourn in Britain from 1936 to 1946. The invitation Hepworth received to join the international group Abstraction-Création, as well as of her and Moore's participation in Unit One deserve special mention.

Paolozzi's complex work gained recognition in the two decades following World War Two. The artist's inquisitiveness led him to explore more than one medium or genre. A founding member of The Independent Group, Paolozzi champions the bridging of the gap between high art and mass culture (his collages and the materials employed are extremely important to the process). He and Richard Hamilton are in every sense the forerunners of British Pop Art, a phenomenon which the Romanian public had a chance to explore in some depth through the exhibition 'As is When – A Boom in British Printmaking'. Influenced at first by Giacometti's surrealist period, Paolozzi the sculptor gradually develops an idiom of his own that blends in an innovative way anthropomorphism and machine-like structures, a manner reminiscent of the avant-garde's utopia. His work, however, is more complicated, bearing conceptual marks along those of more intricate relations with technology that confirm contextual changes pertaining to the new civilisation. Marcel Duchamp's ready-made is 'supported' and 'fixed' by means of sophisticated sculptural techniques, figures have the appearance of totems that can be interpreted, humorously or not, as signs of new-era gods of a highly industrial society. The mature Paolozzi uses colour as a means to particularise forms, a trend characteristic of the 1960s.

Anthony Caro is yet another groundbreaker, a stance he developed particularly after his American experience, the encounter with the sculpture of David Smith and the thinking of Clement Greenberg. St Martin's School of Art in London is the place where his thinking bore fruit and counter reactions to his work were just as important and fertile as the positive ones. The path Caro opened structured a highly nuanced British response to American minimalism, one that includes the work of Phillip King. This and the just mentioned polemic reactions prompted by Caro's work set the scene for the expansion of sculpture's domain, so typical of British art of the 1960s. At one point Caro himself broke with the austere, abstract geometry which he had professed, and his metal pieces, though maintaining a dynamic relation with the surrounding space, turned by contrast into Baroque, even organic structures. In 1993 the Romanian public had the benefit of an exhibition that traced the changes Caro submitted to (the exhibition was brought over by the British Council). Rachel Whiteread's work gained international recognition in the 1990s (she was awarded the prize of the Venice Biennale in 1997). The artist plays along a different type of formal minimalist appearance. Her original idea of substantiating the 'negative space' or the interior by taking moulds of objects or architectural structures involves the viewer in a (post-) conceptual vein. She or he is required to meditate on the dialectics of presence and absence, on personal as well as social memory, in relation to the sentimental value acquired by the buildings and things that contain or populate our existence.

The discreet interventions of Richard Long seem to follow the typology of land art. His strolls-cum-meditation through quiet, unostentatious exotic places, the allusions he draws to ancient ritual structures—particularly his indoor creations that consist of stones or other materials generated by nature's 'metabolic processes'—substantiate a present-day romantic pattern. Such cultural and behavioural background supports a discourse one can assimilate to the remarkably (one might say confusingly) ample field of conceptual art. Compared to the entropy-marked work of Robert Smithson, Long's creation seems almost serene. On the threshold of the 1970s and the 1980s, Romanian artist Wanda Mihuleac, prompted by certain environmental concerns, associated 'bodies of landscapes' in the space of a gallery, and her design did not differ much from that of Richard Long.

The conceptualism of Michael Craig-Martin could be traced back to the thinking of Marcel Duchamp—the rational arguments that displace the current status of objects are particularly reminiscent of him. The volumetric 'studies' and the drawings of series of objects turn into exercises whereby 'language' and self-referential attitudes are practised. The training strategy Craig-Martin developed at the London Goldsmiths College of Art influenced the conceptual post-Duchampian thinking professed by the representatives of the young British art. The trend, also known as yBa, stormed the British—and particularly the London—art scene at the end of the 1980s, dominating it throughout the 1990s, when they attained international fame. Some sort of ironic self-referential attitude with regard to artistic practices or processes seems to be the trademark of Martin Creed's discourse. The 2001 winner of the Turner Prize is the author of minimal works that wittily question the once heroic status of the work of art. The neon sentence he placed on the façade of Tate Britain in the year 2000 succinctly states Creed's position: 'the whole world + the work = the whole world'. I would like to surrender for once to the comparative attitude of the researcher and draw the reader's attention to the somewhat similar minimalist—conceptualist interventions of a Romanian artist, Nicolae Onucsan, a representative of the 1980s generation. His interventions operate on a subtle relation between spirituality, transience, irony, and question the role of art meanwhile meditating on the cycle of life.

I see Gilbert & George as stretching the domain of sculpture in a most remarkable manner. By assuming the condition of 'living sculpture' the two have turned their every day life gestures into works of art. Conceptual performance, series of photographs, videos—every nuance of the idiom they chose to express themselves in becomes, in their view, a form of sculpture. The mechanical movements they made as 'singing sculpture' in the *Underneath the Arches* performance (first enacted in 1969) remind me of the experiments that took place in the Bauhaus theatre studio in the 1920s, directed by Oskar Schlemmer. The actions Teodor Graur and Olimpiu Bandalac, briefly associated in 1994–5 as the Euroartist Bucharest group, and finalised as photo recordings fall perhaps somewhere in between Gilbert & George's recorded 'situations' (certainly not without a certain theatrical quality) and staged photography. The actions of the Romanian artists are ironic comments on manipulated cliché-type of myths, their contemporary re-contextualizations, including that of art historical landmarks, favouring oxymoronic effects. Post-modernism also prevails in the two artists' individual works.

As Tony Cragg (re)discovered the importance of materials in sculpture, he seemed to take into consideration some of the approaches that were characteristic of the Nouveau Réalisme: at least this is what his choice of materials ranging from debris to serial objects in their various stances seems to suggest. The span of his imagination is by all accounts remarkable. An organic touch surfaces in some of his works, hinting to some extent to the fact that Moore's legacy has not yet been exhausted. The mosaic-like structure of the surfaces of which volumes consist, trigger the comparison with the sculptures of the Belgian Jan Fabre as far as the agglomeration of optical events is concerned.

An anthropocentric approach is that of Antony Gormley: the artist's body is often the departure point for the multifarious stances of human body at large. It also embodies a profound meditation on human condition. The artist is equally and constantly preoccupied by the fundamental role of sculpture, inquiring into the overall relations between form and space. Gormley's *Fields* are nothing short of being impressive—one of them was presented in Bucharest in 1995; the huge mass of small terra-cotta figures attracts and meanwhile keeps at a distance the viewer who contemplates the lively image of an intemporal humanity if I may use a paradoxical phrase.

Mona Hatoum uses installation to approach many of the problems that mar contemporary art. She is a stranger to nothing, be they political, social, regional tensions; issues pertaining to culture, nationality or religion; the feminist agenda. The critical overtones of her complex discourse are matched by the solidarity that marks the human condition she assumed to an exemplary degree. All these and more attain a strong yet subtle artistic expression in Hatoum's work. Born in Beirut and settled in Britain in the mid 1970s, Mona Hatoum spurs a dialogue of cultural codes, brings local nuances to general attention, approaches themes that have a wide appeal, all with equal success. 'Small' but nevertheless totally surprising changes in the structure of objects of domestic or other use, often perceived exclusively through the clichés they are identified with, the alteration of relationships between things, the presence of an electric wire in an unusual context thus generating a state of apprehension (the electric plus and minus that can represent on a higher level the relation between attraction and denial), despite the scarcity of means sometimes employed, all these are suggestive of a state of vigil that can break the inertia of an existence that has surrendered to automatism.

The Romanian public first met with Mona Hatoum's work through the exhibition 'Dimensions Variable' (Bucharest, 1999). On that occasion the public could also see pieces by other artists who, following the exhibition 'Freeze' curated by Damien Hirst in London in 1988, were to be known collectively as the young British artists. As their *cvs* witnessed, many of them studied at the Goldsmiths College of Art. From the 'Freeze' exhibition to 'Sensation' (the exhibition consisting of works from the Saatchi collection, opened in London in 1997) many of the participating artists covered the distance from a forceful debut to the art establishment. These artists responsibly assumed the condition of curating art in alternative spaces, raising the media interest and not least glorifying their own image. The circle of collectors and the art market opened to them as they rapidly met with international fame. It is my view that the British Council played an important role in raising public awareness as to their contribution to contemporary art. The *yBa*'s top position on the British art scene began to fade towards the end of the 1990s as new generations of artists emerged, the latter's programme including approaches that run specifically against those of their predecessors. The term 'programme' may be a bit of an overstatement in this context—perhaps the image of a mix of converging or cumulative individual initiatives and common denominators determined by one particular background or another comes closer to the truth.

Among the participants in 'Freeze' that were included in 'Dimensions Variable' mention should be made of Angela Bulloch, Mat Collishaw, Angus Fairhurst, Damien Hirst, Gary Hume, Michael Landy, Simon Patterson. Bucharest visitors of the latter, particularly young artists and students perceived the exhibition as a landmark; so did the specialised press.⁴

Every once in a while Damien Hirst captures public attention; however all along he manages to build an oeuvre of remarkable amplitude, sometimes with impressive or simply shocking spectacular overtones. Comparatively, Julian Schnabel's boom at the turn of the 1980s springs to mind as a result or, closer to us, Matthew Barney. Hirst is no stranger to whatever reaches our perception, the physical and the metaphysical merge in the ideas that support his installations. Series of works and various technical solutions prompt one to think about the deeper order of things, about the fact that in this world nothing is haphazard.

Douglas Gordon, a representative of the Glasgow art education system, is another superstar of present day British and international art. He too was included in 'Dimensions Variable' as well as in 'Black Box Recorder', a show of video art offered to the Romanian public in 2001. The latter also included pieces by Roderick Buchanan, Adam Chodzko, Graham Gussin, Rachel Lowe. Douglas Gordon's videos often create a charged atmosphere; they emanate an argumentative plasticity that generates a spatial relation involving the onlooker and the images whose frames have an almost deconstructivist low speed. The frailty and the pathetic dimension of human condition are recurrent themes for this artist, equally well known for his interest in the temporal expansion of film quotes whereby an altered reading of the original is engendered. The manipulation of the quote, together with other means of expression, is present in the discourse of Pierre Huyghe, another video-installation artist.

What better close for this brief and certainly far from complete Romanian overview of British sculpture as an expanded field from Moore to the present day, than a look at Paul Neagu, the artist who draws a bridge between Romanian and British art.

By the end of the 1960s Neagu was a representative of the Romanian neo-avant-garde, moving freely from neo-constructivism to object-based neo-dada. This highly experimental period continued after the artist moved to Britain in 1970. His work at the time includes ritual performances, the launch of the 'Palp' Arta, the 'founding' of the fictitious Generative Art Group in 1972—a conceptualist strategy deeply inspired by Marcel Duchamp. The plastic thinking that informs his actions, the spiritual charge of objects, the characteristics of certain processes he spins off are indicative of the similarities between him and Joseph Beuys. They also prove the artist's sensitivity to the rhythms of nature and the Universe along with Man's relation to them. The fact that Neagu gradually focuses on sculpture does not distract him from his deeper inner preoccupations. The paradigm of the Hyphen brings together essential geometries and civilisations, and becomes the visual sign of the relationships that give meaning to life and the realm of ideas. The metaphysical dimension of Paul Neagu's sculpture prompts a highly nuanced interpretation that goes beyond formal similarities with minimalism. As already mentioned, Neagu had an important contribution as a professor. He taught at the London Hornsey College of Art, Chelsea School of Art, Royal College of Art and at Slade School of Art and some of the artists mentioned here were among his students: Tony Cragg, Richard Deacon, Antony Gormley, Rachel Whiteread.

Paul Neagu was not the only Romanian sculptor to make London his home: another important Romanian artist, Mircea Roman, himself a representative of the 1980s generation currently lives and works there.

Artiști参画者

Exhibiting Artists

Henry Moore, 1898–1986

HENRY MOORE S-A NĂSCUT la Castleford, în Yorkshire. A fost înrolat activ în cadrul Serviciului Civil de Pușcași, regimentul 15 londonez. La demobilizare, în 1919, a primit o bursă pentru foști militari activi datorită căreia s-a putut înscrie la Leeds School of Art, fiind primul student al recent înființatului departament de sculptură al școlii. În 1921 a primit o nouă bursă pentru a urma cursurile de la Royal College of Art din Londra unde, trei ani mai tîrziu, a fost numit instructor de sculptură. În 1932 s-a mutat la Chelsea School of Art din Londra, ocupînd postul de conducător al departamentului de sculptură creat acolo, post pe care l-a deținut pînă în 1939, cînd a abandonat cariera didactică, pentru a se dedica exclusiv sculpturii.

În 1940 a început seria Desenelor din Adăpost, realizate în metroul londonez, iar în anul următor a fost numit Artist Oficial de Război. În 1928 a deschis prima expoziție personală la Warren Gallery din Londra, iar în 1936 a participat la Expoziția Suprarealistă Internațională de la Londra. Prima expoziție personală în străinătate a avut loc la Bucholtz Gallery din New York, în 1943, și a fost urmată de o retrospectivă la Museum of Modern Art din New York, în 1946, itinerată apoi la Chicago și San Francisco. Expoziția sa la Pavilionul Britanic de la Bienala de la Venetia din 1948 a fost încununată cu Premiul internațional pentru sculptură, ceea ce i-a asigurat reputația internațională, Moore continuînd să primească diferite premii și distincții pretutindeni în lume, pînă la sfîrșitul vieții.

În 1955 Moore a primit titlul de *Companion of Honour*, iar în 1963 i s-a conferit Ordinul de Merit. Prima retrospectivă londoneză a fost inaugurată în 1951 la Tate Gallery, cu prilejul Festivalului Britanic, iar în 1968 același muzeu i-a dedicat o amplă expoziție cu prilejul aniversării a săptezeci de ani. Cererile de expoziții au continuat pe tot parcursul vieții artistului, expozițiile de la Florența (1972), Madrid (1981) și New York (1983) numărîndu-se printre cele mai importante. O mare expoziție a fost itinerată în Hong Kong și Japonia în 1986, anul în care a murit, în vîrstă de 88 ani.

Sculptura de tinerețe a artistului poartă amprenta interesului său pentru arta neoccidentală și pentru cioplirea directă în lemn și piatră. Încă de la început s-a aplecat cu deosebit interes asupra figurii umane, fără însă a neglijă sentimentul peisajului și al formelor naturale în general, o constantă a întregii sale cariere. În anii '30 lucrările lui Moore sănt marcate de o tendință spre abstractizare și de interesul pentru suprarealism. Temele și ideile din această perioadă vor fi recurente în decadele ulterioare.

Compoziție, lucrare din 1934, turnată în beton în prima sa variantă, este alcătuită dintr-un grup de forme esențializate, asemenea unor oase, și se numără printre primele lucrări cu secțiuni împărtîite ale lui Moore. S-a afirmat că sugerează un personaj culcat descompus. Moore avea să revină peste mai bine de douăzeci și cinci de ani la acest mod de a diviza figura umană. *Oval cu puncte*, din 1968–1969, cu acele ascuțisuri întoarse spre interior, își are originea tot într-o lucrare de la sfîrșitul anilor '30. Căutînd idei pentru sculpturile sale, Moore nu a privit niciodată într-o singură direcție, de aceea lucrările sale permit o gamă largă de asocieri și sugestii. *Articulație*, din 1962, este una dintre numeroasele lucrări din anii '60 realizate prin asamblarea mai multor piese. Deși sugerează niște articulații osoase, se pare că lucrarea a fost inspirată de niște pietre care se potriveau una într-alta, „se încheiau“. După război, Moore a început să primească comenzi foarte importante. Deși a continuat să sculpeze, a apelat din ce în ce mai des la modelaj și la turnarea în bronz, creînd adeseori variațiuni pe o idee, sub forma unor modele în bronz, înainte de a ajunge la varianta definitivă (*Fecioara cu Pruncul*, *Personaj culcat*).

MOORE WAS BORN in Castleford, Yorkshire. He saw active service during the First World War with the Civil Service Rifles, 15th London Regiment. Following demobilisation in 1919, he received an ex-serviceman's grant to study at Leeds School of Art where he was the first student in the newly founded sculpture department. In 1921, he was awarded a scholarship to attend the Royal College of Art, London and three years later was appointed sculpture instructor. He moved to Chelsea School of Art, London in 1932 to take up the post of first head of the new sculpture department, where he was to remain until 1939 when he gave up teaching to devote himself entirely to making sculpture.

He began making *Shelter Drawings* in the London Underground in 1940, and the following year was appointed an Official War Artist. His first solo exhibition was at the Warren Gallery, London in 1928, and he participated in the International Surrealist Exhibition in London in 1936. His first



HENRY MOORE

Oval cu puncte, 1968-69
bronz, ediția 0/12
l = 110 cm
Fundată Henry Moore: transfer de la Henry Moore
Trust 1978

Arculaș, 1962
Bronz, ediția 9/9
l = 106,5 cm
Muzeul Național de Artă al României

Working Model for Oval with Points, 1968-69
Bronze, one of an edition of 12
Height 110 cm
The Henry Moore Foundation: transferred from the
Henry Moore Trust 1978

Working Model for Lacking Piece, 1962
Bronze, one of an edition of 9
Height 106,5 cm
National Museum of Art, Bucharest





solo show overseas was at the Bucholtz gallery, New York in 1943 and this was followed with a retrospective at the Museum of Modern Art, New York in 1946, which toured to Chicago and San Francisco. Following his award of the International Prize for Sculpture for his exhibition at the British Pavilion for the XXIV Venice Biennale in 1948, his international reputation was assured and he continued to receive prizes, awards and honours throughout the world for the remainder of his life.

Moore was named a Companion of Honour in 1955 and invested with the Order of Merit in 1963. His first London retrospective was at the Tate Gallery in 1951, on the occasion of the festival of Britain, with a larger retrospective mounted there in 1968 to mark his seventieth birthday. Demands for exhibitions continued to increase during his lifetime, with major shows in Florence in 1972, Madrid in 1981 and New York in 1983. A large exhibition tour of Hong Kong and Japan was mounted in 1986, the year he died at the age of eighty-eight.

Moore's early sculpture was informed by his interest in non-western art and in direct carving in wood and stone. From the outset, he was very much concerned with the human figure, but the feeling for landscape and natural forms was also apparent and was to remain a constant throughout his long career. During the 1930s his work was determined by both a tendency towards abstraction and his interest in Surrealism. Themes and ideas for sculpture developed during this time were to recur in later decades.

Composition, originally cast in concrete in 1934, is composed of a group of abstracted 'bone-like' forms and is one of his earliest sculptures with divided sections. The work has been referred to as being like a reclining figure taken apart; this dividing of the figure was a theme he returned to over twenty five years later. *Working Model for Oval with Points* of 1968–69, with its sharp points turning inwards, also has its origins in a sculpture from the late 1930s. Moore did not look to a single source for sculptural ideas, and the completed works are rich in associations and suggestions. *Working Model for Locking Piece*, 1962, is one of several sculptures he made in the 1960s in which two or three separate pieces fit together. It suggests bone joints, but the inspiration is thought to have come from finding two pebbles which appeared to fit, or 'lock' together. In the post-war years, Moore began to receive major commissions. He continued to carve, but also turned more to modelling and casting in bronze, often creating several variations on an idea in bronze model form (*Madonna and Child, Reclining Figure*) before committing to a full-size final sculpture.



HENRY MOORE

Mama și copilul, 1936
Piatră de Ancaster
l = 51 cm
British Council

Compoziție, 1933
Beton sculptat
l = 58,4 cm
British Council

Mother and Child, 1936
Ancaster stone
Height 51 cm
British Council

Composition, 1933
Carved concrete
Height 58,4 cm
British Council



Barbara Hepworth, 1903–1975

BARBARA HEPWORTH S-A NĂSCUT la Wakefield, Yorkshire. În 1920 a cîștigat o bursă de studiu la Leeds School of Art. Aici l-a întîlnit pentru prima oară pe Henry Moore. În 1921 a primit o nouă bursă care i-a permis să continue studiul sculpturii la Londra, la Royal College of Art. A absolvit în 1924 și, cu ajutorul unei alte burse, a urmat un an de studiu în străinătate. A plecat astfel în Italia unde a petrecut doi ani, stabilindu-se mai întîi la Florența, apoi la Roma unde și-a înșușit tehnica tradițională italiană a sculpturii în marmură.

În 1928, Barbara Hepworth a deschis prima expoziție personală la Londra, la Beaux Art Gallery. Odată cu evoluția spre o artă abstractă, la începutul anilor '30, ea se apropie din ce în ce mai mult de artiștii moderniști de frunte din Marea Britanie și Europa. În 1933 este invitată să se alăture grupului internațional Abstraction-Création ca membră a „Unității Nr. Unu”. Un an mai tîrziu se numără printre membrii grupării de artiști și arhitecți progresivi cu sediul la Londra, grupare din care mai fac parte Henry Moore și Ben Nicholson. Barbara Hepworth se căsătorește cu acesta din urmă în 1938 și, un an mai tîrziu, se stabilesc împreună în Cornwall, la St. Ives.

Prima retrospectivă a artistei are loc la Temple Newsam din Leeds în 1943, iar în 1950 este reprezentanta Marii Britanii la a 25-a ediție a Bienalei de la Veneția. Pe parcursul anilor '50 se bucură de o recunoaștere din ce în ce mai mare primind cîteva importante comenzi pentru spații publice, inclusiv una pentru Festivalul Britanic din 1951. Urmează alte retrospective: în 1951 la Wakefield City Art Gallery iar în 1953 la Galeria Whitechapel din Londra. Faima internațională a artistei este încununată de primirea Mareiui Premiu al celei de-a 5-a ediții a Bienalei de la São Paolo, în 1959. Urmează noi comenzi, printre acestea numărindu-se și o sculptură în memoria lui Dag Hammarskjöld pentru clădirea Secretariatului Națiunilor Unite din New York (inaugurată în 1964). O a doua retrospectivă a Barbarei Hepworth are loc în 1962 la Whitechapel Art Gallery, urmată de o alta în Olanda, la Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (1965) și în fine de una la Tate Gallery în 1968.

Artista a primit mai multe titluri onorifice fiind numită Comandor al Imperiului Britanic (CBE) în 1958 și Dame of the British Empire (DBE) în 1965. A continuat să trăiască și să lucreze la St. Ives pînă la moartea sa, în 1975.

Încă de la începutul carierei, Barbara Hepworth a fost interesată de sculptura directă, artista mărturisind că adevărata introducere în această tehnică s-a petrecut în timpul șederii în Italia. Primele ei lucrări aveau drept subiect figura umană pentru ca apoi, la începutul anilor '30, sculptura să treacă printr-un accentuat proces de abstractizare. Aceasta avea să rezulte în explorarea relației dintre figură și peisaj. Sculptura *Formă ritmică* (1949), în lemn trandafir, are toate caracteristicile unei reprezentări abstracte a unui personaj ce stă în picioare; în același timp, tehnica de cioplire imprimă piesei ritm și mișcare. Străpungerea pe care o prezintă lucrarea este un element recurrent în sculptura Barbarei Hepworth cu începere din 1931. Golurile practicate de ea sunt un mijloc de a crea forme și spații abstracte și pentru a crea o unitate între față și spatele lucrărilor.

Pe parcursul anilor '50 sculptura Barbarei Hepworth se dezvoltă inclusiv în număr din ce în ce mai mare de piese turnate în bronz. Pînă la sfîrșitul carierei, artista va practica atât cioplirea directă în lemn, cât și turnarea în bronz. Piesa *Formă curbă* (*Trevalgan*) din 1956 include în titlu un toponim din Cornwall. Bronzul îi dă artistei posibilitatea de a realiza din ce în ce mai multe lucrări, în anii '60 ea asumîndu-și un ambițios program cuprinsind serii de sculpturi și comenzi majore pentru spații publice. Ea recurge uneori la materiale surprinzătoare ca de pildă fierul întins la maximum care străbat vidul dintre două forme solide. Cu toate că artista a utilizat astfel de fire anterior stabilirii ei la St. Ives, mai tîrziu obișnuia să se refere la ele ca la tensiunea pe care o simțea între ea și mare, vînturi sau dealurile din preajmă. De la mijlocul anilor '50 încolo, acestea au devenit o constantă a operei sale. *Machetă pentru figură înaripată* (1957) a fost ulterior mărită pentru una dintre cele mai cunoscute opere ale artistei (și una dintre cele mai importante comenzi primite de ea), lucrarea realizată pentru sediul magazinului John Lewis inaugurat în aprilie 1963 pe Oxford Street din Londra.

HEPWORTH WAS BORN in Wakefield, Yorkshire. She won a scholarship to study at Leeds School of Art in 1920, where she first met Henry Moore. The following year, she was awarded a county major scholarship to study sculpture at the Royal College of Art, London. She graduated in 1924 and was awarded a further scholarship for one year's study abroad, travelling to Italy, where she stayed for



BARBARA HEPWORTH

Forma marinā (Parthmeor), 1958

Bronze, edition 1/6

L = 117 cm

British Council

Forma curbā (Trevalgan), 1956

Bronze, edition 1/6

H = 91,5 cm

British Council

Sea Form (Parthmeor), 1958

Bronze, one of an edition of 2

Length 117 cm

British Council

Curved Form (Trevalgan), 1956

Bronze, one of an edition of 6

Height 91,5 cm

British Council



two years. She lived first in Florence, then Rome, where she learnt the traditional Italian technique of marble carving.

Her first solo exhibition was at the Beaux Art Gallery, London in 1928. As her work moved towards abstraction in the early 1930s, she began associating closely with leading British and European modernists, and was subsequently invited to join the internationalist group Abstraction-Création in 1933, becoming a member of Unit One, a group of progressive artists and architects based in London (Moore was also a member, as was Ben Nicholson) a year later. Hepworth married Nicholson in 1938 and they relocated to St. Ives, Cornwall in 1939. Her first retrospective exhibition was held at Temple Newsam, Leeds in 1943 and she represented Britain at the XXV Venice Biennale in 1950. During the 1950s she became increasingly established, receiving several major commissions for public sculpture, including a commission for the Festival of Britain in 1951. There were further retrospectives at Wakefield City Art Gallery in 1951 and the Whitechapel Art Gallery, London in 1953. Her international standing was confirmed when she was awarded the Grand Prize at the fifth São Paulo Bienal in 1959. Further major commissions followed throughout the 1960s, including a memorial sculpture to Dag Hammarskjöld for the United Nations Secretariat Building, New York, inaugurated in 1964. Hepworth had a second retrospective at the Whitechapel Gallery in 1962, and further retrospectives at the Rijksmuseum Kröller Muller, Otterlo, Holland in 1965, and the Tate Gallery, London in 1968. She received several honorary degrees, was made CBE in 1958 and DBE in 1965. She continued to live and work in St. Ives until her death in 1975.

Hepworth's interest in direct carving developed at the beginning of her career, though she acknowledged her real introduction to the technique was during her time spent in Italy. Her early work was concerned with the human figure, developing through abstraction in the early 1930s into sculpture exploring the relationship between the figure and landscape. The rosewood carving *Rhythmic Form*, of 1949, has the characteristic of an abstracted standing figure whilst at the same time conveying a sense of rhythm and movement through the carving. The work is also pierced with a hole, an element which appears frequently in Hepworth's sculpture from 1931 onwards—a device she used to create abstract form and space as well as to unite the front and back of the work.

Further developments in Hepworth's practice include an increase in cast bronze pieces through the 1950s. For the remainder of her career, she divided her work between direct carving in wood or stone and creating sculpture to be cast in bronze. The bronze sculpture *Curved Form (Trevalgan)*, 1956 includes a Cornish name place in the title. The use of bronze also enabled Hepworth to work on an increased scale, and during the 1960s she embarked on an ambitious programme of series sculptures and major public commissions, often utilising unexpected materials, such as string stretched tightly across a void between two solid forms. Although her first use of strings actually pre-dates her move to St. Ives on the Cornish coast, Hepworth later referred to the strings as 'the tension I felt between myself and the sea, the wind or the hills' and featured largely in her work from the mid 1950s onwards. *Maquette for Winged Figure*, 1957, was eventually enlarged for one of her best known and most prominent commissions, for the John Lewis Partnership building on Oxford Street, London, inaugurated in April 1963.



BARBARA HILLWORTH

*Maquette pentru
figură înaripată*, 1957
Alamă, ediție 1/9
L = 55,9 cm
British Council

Maquette for Winged Figure, 1957
Brass, edition 1/9
Height 55.9 cm
British Council

Eduardo Paolozzi, n. 1924

EDUARDO PAOLOZZI S-A NĂSCUT la Leith, în apropiere de Edinburgh. A făcut serviciul militar cu corpurile de geniști. Între 1940-1943 a studiat la Ruskin School of Art din Oxford și apoi la Slade School of Fine Art din Londra (1944-1947). A deschis prima expoziție personală încă din timpul studiilor, în 1947, la Mayor Gallery din Londra. Vînzările realizate cu prilejul acestei expoziții l-au permis să plece la Paris, unde a stat trei ani. A predat în numeroase școli de artă din Marea Britanie, Germania și Statele Unite, iar între 1981-1991 a fost profesor de sculptură la Academia de Arte Frumoase din München. În 1971, o importantă retrospectivă Paolozzi a fost organizată la Tate Gallery, iar în 1994 Parcul de Sculptură Yorkshire a organizat o expoziție de sculptură și grafică a artistului cu prilejul împlinirii vîrstei de șaptezeci de ani. Printre comenziile cele mai importante ale lui Paolozzi se numără ceramicile decorative murale pentru stația de metrou Tottenham Court Road din Londra și o mare sculptură în bronz, *Newton după Blake*, pentru British Library. Cea mai mare colecție cu lucrări de Paolozzi este găzduită de Dean Centre, National Galleries of Scotland, inaugurat în 1999. În 1986, artistul a fost numit „Sculptorul Reginei în Scoția”, iar în 1989 a fost înnobilat. Trăiește și lucrează la Londra.

În timpul anilor petrecuți la Paris, Paolozzi a întîlnit pe mulți dintre artiștii renumiți ai vremii, inclusiv pe Alberto Giacometti, ale cărui piese timpurii suprarealiste l-au marcat puternic. Lucrarea *Forme pe un arc nr. 2*, din 1949, constituie un bun exemplu. Piesa include obiecte organice și mecanice suspendate în spațiu într-o structură deschisă. După întoarcerea sa la Londra, la începutul anilor '50, Paolozzi începe să lucreze foarte mult colaje, desene, arhitectură și design, experimentând frecvent în grafică; ține prelegeri și colaborează cu diverse grupuri și grupări. În 1951 primește o comandă pentru o piesă de mari dimensiuni în cadrul Festivalului Marii Britanii, iar în 1952 este cofondator al Independent Group, un influent grup de artiști, arhitecți și scriitori interesați să exploreze toate noutățile din mass media, știință și tehnologie. În același an este selecționat pentru expoziția „New Aspects of British Sculpture” prezentată la pavilionul britanic de la cea de-a 26-a Bienală de la Veneția (trei sculpturi și un grupaj de grafică).

Opera sa din a doua parte a anilor '50—o serie de capete de tip *art brut* și de personaje totemice realizate din obiecte găsite—lă consacră ca unul dintre cei mai importanți sculptori în viață din Marea Britanie. În producerea acestor piese Paolozzi utilizează un tip de tehnică derivată din ceară piedută—obiectele găsite sunt presate într-un pat de lut sau de gips, negativul obținut după scoaterea lor fiind umplut cu ceară fierbinte. Rezultă astfel niște foi pe care artistul le taie apoi și le utilizează ca elemente de colaj pentru piese, formele finale ale lucrărilor fiind apoi turnate în bronz.

Un grup important de lucrări din această perioadă, între care *Filozoful*, din 1957, și *Broască mare*, din 1958, au figurat în retrospectivă artistului organizată la cea de-a 30-a ediție a Bienalei de la Veneția, ocazie cu care Paolozzi a primit Premiul Fundației David E. Bright acordat celui mai bun sculptor sub 45 ani.

În anii '60 Paolozzi abordează un nou vocabular sculptural, combinând fragmente industriale gata fabricate și piese proiectate de el. Începe să lucreze cu o firmă de ingineri pentru a asigura lucrărilor sale finisaje care au aspectul pieselor produse industrial. *Diana ca motor I* (1963-1966) și *Dollus I* (1967) sunt bune exemple în acest sens.

PAOLOZZI WAS BORN in Leith, Edinburgh. He served with the Pioneer Corps from 1940 to 1943 and studied at the Ruskin School of Art, Oxford and the Slade School of Fine Art, London, 1944-1947. He had his first solo exhibition at the Mayor Gallery, London in 1947 whilst still a student, and with the proceeds of sales went to Paris where he lived for three years. He taught in art schools in the United Kingdom, Germany and the USA, and was Professor of Sculpture at the Akademie der Bildenden Künste, Munich from 1981-1991. He had a retrospective at the Tate Gallery, London in 1971, and an exhibition of sculpture and graphics was mounted by Yorkshire Sculpture Park in 1994 to celebrate his 70th birthday. Paolozzi has undertaken many commissions including the ceramic wall murals in Tottenham Court Road Underground Station, London, and a large bronze sculpture entitled *Newton after Blake* for the British Library, London. The largest comprehensive collection of his work is now housed in the National Galleries of Scotland Dean Centre which opened in 1999. Paolozzi was appointed Her Majesty's Sculptor-in-Ordinary for Scotland in 1986, and was knighted in 1989. He lives and works in London.



EDUARDO PAOLOZZI

Broccolo mare, 1958
Bronze, ed. 1/6
L = 71 cm
British Council

Forme per un arco nr 2, 1949
Bronze, ed. 1/3
L = 64 cm
British Council





EDUARDO PAOLOZZI

Dolus I, 1967

�el cromat

1 x 128.9 cm

Brush Council

Dolus I, 1967

Chrome plated steel

Height 128.9 cm

Brush Council



During his three years in Paris, Paolozzi was to meet many of the leading artists of the time, including Alberto Giacometti whose early Surrealist sculpture was influential on his own work of this period, such as *Forms on a Bow No. 2*, 1949, one of a number of works Paolozzi made which incorporate an open structure with organic and mechanical objects suspended in space. Following his return to London, the early 1950s saw Paolozzi working extensively in collage, drawing, architecture and design, experimenting with printmaking, lecturing and collaboration in group activities. He was commissioned to make a large sculpture for the festival of Britain in 1951, and was co-founder of the Independent Group in 1952, an influential group of artists, architects and writers whose interests lay in exploring mass media and new developments in science and technology. That same year he was included in the exhibition 'New Aspects of British Sculpture' shown at the British Pavilion for the xxvi Venice Biennale, where he was represented by three sculptures and a group of drawings.

His sculpture of the mid–late 1950s, a series of Brutalist heads and totemic standing figures made up of found objects, consolidated his position as one of the most important sculptors working in Britain. These works incorporated a lost wax technique in production, whereby found objects were pressed into a clay or plaster bed which, after the removal of the objects, was left with a negative image into which hot wax was poured. This resulted in wax sheets which were then cut up and used by Paolozzi as collage elements with which to build up the sculptures, eventually casting the finished work in bronze.

A large group of these works, including *Philosopher*, 1957, and *Large Frog*, 1958, were shown at the xxx Venice Biennale in a retrospective exhibition for which he was awarded the David E. Bright Foundation Award for Best Sculptor under 45. In the 1960s he introduced a new sculptural vocabulary into his work by combining readymade industrial sections with his own designs and working with an engineering firm to produce highly finished machine-age sculpture executed in steel and aluminium such as *Diana as an Engine I*, 1963–66 and *Dollus I*, 1967.



PHILLIP KING

Boboc detrandajir, 1962
Plastic
153 x 183 x 183 cm
Colecția artistului

Brake, 1966
Fibră de sticlă, ediția 2/3
213,4 x 366 x 488 cm
British Council

Kasebudi, 1962
Fibreglass
153 x 183 x 183 cm
Collection the artist

Brake, 1966
Fibreglass, edition 2/3
213,4 x 366 x 488 cm
British Council



Phillip King, n. 1934

PHILLIP KING S-A NĂSCUT în Tunisia, la Kheredine, lîngă Cartagina, și a ajuns în Marea Britanie în 1946. După efectuarea serviciului militar petrece un an la Paris (1953–1954), pentru ca apoi să studieze limbi străine la Christ's College de la Cambridge (1954–1957). Din această perioadă datează și primele lui încercări de sculptură. În 1957–1958 îl găsim la St. Martin's School of Art din Londra unde printre profesori săi se numără și Anthony Caro. Pentru a putea să-și subvenționeze activitatea, King începe să predea el însuși la St. Martin's în 1959, mai întâi ca asistent al lui Henry Moore (între 1959–1960), iar apoi cu normă întreagă, pînă în 1978.

Între 1979–1980 King a fost profesor de sculptură la Hochschule der Kunste din Berlin, iar din 1980 pînă în 1990 la Royal College of Art din Londra. A primit titlul de Comandor al Imperiului Britanic în 1974; în 1990 devenit membru al Academiei Regale și a fost numit Profesor Emerit la Royal College of Art. În anul 2000 a fost ales Președinte al Academiei Regale de Artă.

După vizita întreprinsă în Grecia în 1960, King începe să practice sculptura abstractă. Este unul dintre primii sculptori britanici care folosesc fibra de sticlă ca material. Opera lui abordează aspectele nevăzute, „acele lucruri invizibile ce se petrec în interior, dincolo de suprafața lucrurilor”. Opera lui King este caracterizată de culoare, pe care artistul o vede ca pe un soi de fir conducător spre lumea invizibilă, „acea lume în care sentimentul ia locul gindirii, o experiență fără de care sentimentul realității în artă ar fi fals și săracit”. King s-a întors la sculptura figurativă în 1989, continuind să abordeze teme abstracte.

Phillip King a deschis prima expoziție personală în 1957, la Heffers Gallery din Cambridge, pe cînd era încă student. În 1964 a avut prima expoziție personală la Londra, la Rowan Gallery, iar doi ani mai tîrziu a avut prima expoziție la New York, la Richard Feigen Gallery. Whitechapel Art Gallery din Londra îl organizează artistului o amplă personală în 1968, an în care este desemnat, alături de Bridget Riley, pentru a reprezenta Marea Britanie la Bienala de la Veneția. O mare retrospectivă este organizată în 1997 la Forti di Belvedere din Florența. Opera lui King a figurat în nenumărate expoziții importante, colective și de grup, cum ar fi „The New Generation”, la Whitechapel Art Gallery în 1965, „Primary Structures: Young American and British Sculptors”, la Jewish Museum, New York (1966), „Documenta IV”, Kassel, 1968, „Un Siècle de Sculpture Anglaise”, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris (1996). Lucrări semnate de Phillip King sunt prezente în colecții de renume internațional. Artistul trăiește și lucrează la Londra.

KING WAS BORN in Kheredine, near Carthage in Tunis, and came to England in 1946. Following National Service, he spent a year in Paris 1953–54 before reading modern languages at Christ's College, Cambridge, 1954–57. He started to make sculpture during this time, and attended St. Martin's School of Art, London 1957–58, where Anthony Caro was teaching. King himself began teaching at St. Martin's in 1959 and continued to do so until 1978, initially to subsidise his work as an assistant to Henry Moore, a post he held from 1959 to 1960.

From 1979–80 he was Professor of Sculpture at the Hochschule der Kunste, Berlin and Professor of Sculpture at the Royal College of Art, London 1980–90. He received the CBE in 1974, was elected a Royal Academician in 1990 and made Professor Emeritus at the Royal College of Art in the same year. He was elected President of the Royal Academy of Arts in 2000.

King began to make abstract works after a visit to Greece in 1960, and was amongst the first British sculptors to use fibreglass as a medium. His work addresses the unseen aspect of things, 'the internal invisible goings-on behind the surface'. King's work has been characterised by his use of colour which he sees as the life-line into the invisible world 'where feeling takes over from thinking and without the experience of which one's sense of reality in art would be false and diminished'. He returned to making figurative work in 1989 but has continued to make work on abstract themes.

King had his first solo exhibition in 1957 at Heffers Gallery, Cambridge while he was still a student. His first solo exhibition in London was held at the Rowan Gallery in 1964, with his first solo show in New York at the Richard Feigen Gallery two years later. He had a large-scale solo exhibition at the Whitechapel Art Gallery, London in 1968 and represented Britain (with Bridget Riley) at the xxiv Venice Biennale in the same year. A major retrospective of his work was mounted at the Forti di Belvedere, Florence in 1997. King's work has been included in innumerable group exhibitions including 'The New Generation' at the Whitechapel Art Gallery, 1965, 'Primary Structures: Younger American and British Sculptors' at the Jewish Museum, New York, 1966; Documenta IV, Kassel, 1968 and 'Un Siècle de Sculpture Anglaise' at the galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1996. His work is included in many major international collections. King lives and works in London.

William Tucker, n. 1935

WILLIAM TUCKER S-A NĂSCUT la Cairo în 1935, sosind în Marea Britanie doi ani mai tîrziu. Înainte de a studia sculptura la Central School of Art and Design și apoi la St Martin's School of Art, Londra, a studiat istoria la Oxford University.

În 1968 Tucker a fost numit Gregory Fellow la catedra de sculptură a Universității din Leeds, predînd apoi la numeroase instituții superioare de artă din Marea Britanie, Canada și Statele Unite. În 1978 s-a mutat în Statele Unite, devenind cetățean american în 1986.

Prima expoziție personală a lui Tucker s-a deschis la Rowan Gallery din Londra, în 1963. Lucrările lui au fost incluse în numeroase expoziții internaționale, începînd cu „New Generation: Interim” de la Whitechapel Art Gallery (1965). A reprezentat Marea Britanie la cea de-a 36-a Bienală de la Veneția, din 1972, prilej cu care artistul și-a consolidat deplin reputația internațională, fiind recunoscut ca unul dintre cei mai influenți sculptori britanici. Tucker este și un prolific critic de artă: în 1974 apare volumul său, *The Language of Sculpture*, devenit titlu de referință. Un an mai tîrziu, în 1975, organizează la Hayward Gallery din Londra expoziția „The Condition of Sculpture”. Expoziția sa de la Tate Gallery (Londra, 1987) a fost urmată în 1988 de o retrospectivă la Storm King Art Centre din New York. Printre expozițiile recente se numără importanta retrospectivă de la Tate Gallery din Liverpool, organizată în 2001.

Opera de tinerețe a lui Tucker marchează o ruptură radicală cu moștenirea lui Henry Moore, dominantă în sculptura britanică din anii 1940–1950. La sfîrșitul anilor '50 Tucker începe să construască forme abstracte de felul pieselor în formă de rinichi, care stau la baza lucrării *Memphis*. Acestea sînt obținute din materiale industriale precum metalul, cheresteaua, fibra de sticlă, nituîte sau sudate laolaltă și apoi vopsite în culori vii. Această serie de lucrări foarte colorate avea să atingă apogeu pe la mijlocul anilor '60, într-o perioadă în care Phillip King și Anthony Caro lucrează și ei într-o manieră similară, cei trei fiind adesea reunîti sub numele de noii „sculptori colorați”.

În ultimele două decenii Tucker a preferat să se întoarcă la metodele tradiționale, modelajul în ghips și bronzul. Această schimbare a tehnicii de lucru a fost însotită de o orientare a stilului spre zona figurativă și de experimentări în ceea ce privește dimensiunea și masa lucrărilor. În ciuda schimbărilor radicale, Tucker continuă să investigheze cu pasiune specificul sculpturii. Artistul trăiește și lucrează în America, în statul New York.

TUCKER WAS BORN in Cairo in 1935 and came to Britain in 1937. He studied history at Oxford University before studying sculpture at Central School of Art and Design then St Martin's School of Art, London. In 1968 Tucker was appointed the Gregory Fellow in Sculpture at the University of Leeds and later taught in art schools throughout Britain, Canada and the USA. He relocated to the United States in 1978, becoming an American citizen in 1986.

Tucker's first solo exhibition was held at the Rowan Gallery, London in 1963. His work has also been included in major international group exhibitions including 'New Generation: Interim' 1965 at the Whitechapel Art Gallery, London. He represented Britain at the xxxvi Venice Biennale in 1972, fully establishing his status as an influential British sculpture and ensuring his reputation for the remainder of his life. Tucker also wrote extensively as an art critic and published his influential book *The Language of Sculpture* in 1974, before curating 'The Condition of Sculpture' at the Hayward Gallery, London in 1975. His work was shown at the Tate Gallery, London in 1987, with a retrospective a year later at the Storm King Art Centre in New York. Recent exhibitions include a retrospective at the Tate Gallery, Liverpool in 2001.

Tucker's early work marked a radical break from the legacy of Henry Moore, who had dominated British sculpture in the 1940s and 1950s. In the late 1950s, Tucker began to construct abstract forms such as the kidney-shaped units forming *Memphis* from industrial materials such as metal, timber and fibreglass which were bolted or welded together and swathed in layers of brightly coloured paint. This highly coloured series of works matured in the mid 1960s, coinciding with a similar period of production by both Phillip King and Anthony Caro, leading to all three being loosely branded the new 'coloured sculptors'.

During the last twenty years however, Tucker has preferred to use more traditional methods of modelling in plaster and casting in bronze. Accompanying this change in practice was a move to a more figurative style, and experimentation with scale and mass. Although Tucker's practice has changed radically, his commitment to the investigation of the nature of sculpture remains fervent. He now lives and works in New York State.

WILLIAM TUCKER

Memphis, 1965-66
Placa: fibra de vidrio
~62 x 142,3 x 165,1 cm
British Council

1965-66
1965-66
1965-66
1965-66



ANTHONY CARO

Cârlig 102, 1969
Otel vopsit
120 x 315,5 x 147,5 cm
British Council

Pink Stack, 1969
Painted steel
120 x 315,5 x 147,5 cm
British Council



Anthony Caro, n. 1924

NĂSCUT LA New Malden, în Surrey, Anthony Caro a urmat cursuri de inginerie la Christ's College din Cambridge între 1942 și 1944. După efectuarea stagiului militar în cadrul serviciului de aviație al Marinei Regale, a urmat cursurile de sculptură ale Politehnicii Regent Street din Londra (1946–1947), iar apoi, între 1947–1950, pe cele ale Royal Academy Schools. Vreme de doi ani (1951–1953) a fost asistentul lui Henry Moore la St. Martin's School of Art, unde a și predat. A revenit în cadrul școlii un deceniu mai târziu, între 1963–1974, metodele sale de predare acționând ca un adevărat catalizator pentru două generații de artiști.

În 1957 a deschis prima expoziție personală, la Galleria del Naviglio din Milano. Aceasta a fost urmată, un an mai târziu, de prima sa expoziție londoneză, la Gimpel Fils Gallery. Prezent la cea de-a 37-a ediție a Bienalei de la Venetia, din 1966, și la cea de a 10-a ediție a Bienalei de la São Paolo, din 1969, Caro a fost înconjurat cu premii pentru creația sa în ambele ocazii.

În 1969 Hayward Gallery din Londra a găzduit prima retrospectivă a lui Anthony Caro, urmată de o a doua la Museum of Modern Art din New York, în 1973.

În 1992, are loc o importantă retrospectivă la Roma, găzduită în piața împăratului Traian, iar în 1995 Muzeul de Artă Contemporană din Tokyo organizează o altă expoziție retrospectivă majoră a sculptorului. Anii 1990 înseamnă pentru Caro o nouă experiență, artistul incepând să lucreze piese din lut ars. Această experiență se va concretiza în două mari serii de sculpturi: *Războiul troian*, prezentată pentru prima dată la Londra în 1994, apoi la Atena și Salonic în 1997, și *Judecata de Apoi*, prezentată la Bienala de la Venetia în 1999.

Anthony Caro a fost înnobilat în 1987 iar în anul 2000 a fost investit cu Ordinul de Merit. Locuiește și lucrează la Londra.

În anii '50 Caro a lucrat în maniera figurativă tradițională. Vizita întreprinsă în 1959 în Statele Unite, datorită unei burse oferite de fundația Ford, are drept consecință o schimbare a materialelor întrebuiențate, Caro trecând de la bronz la oțel. Aceeași ruptură radicală în raport cu creația anterioară se manifestă și în opțiunile tematice: artistul începe să practice o sculptură abstractă, colorată, scăldată în culori industriale aplicate în straturi consistente și vibrante. Este vorba de sculpturi neamplasate pe socluri sau piedestaluri, astfel încât investesc un spațiu propriu. Meritul lui Caro constă în eliberarea sculpturii de asocieri factice cu formele și imaginile ce populează lumea, îndeosebi de figura și corpul omenesc. La începutul anilor '70 Caro încețează să mai recurgă regulat la culoare (fără ca acest procedeu să fie definitiv abandonat), lăsând în schimb materialele să vorbească prin însușirile lor.

Noile sculpturi în oțel ale lui Caro au putut fi văzute pentru prima oară la Londra în 1963, într-o expoziție personală deschisă la Whitechapel Art Gallery. Aceasta este urmată, un an mai târziu, de prima personală, de la New York.

Atât *Mișcare înceată* (1965), cit și *Căpiță roz* (1969) datează din prima perioadă de creație a artistului, cea a sculpturilor din oțel colorate. Ambele sunt caracterizate prin linearitate, lipsă de greutate, reușind să transmită sentimentul de „desen în spațiu”, care constituie o constantă a creației artistului. Această din urmă caracteristică este imediat sesizabilă în multe dintre „sculpturile de pus pe masă” ale lui Caro. Cele mai timpurii datează din 1966, cînd Caro era preocupat de sculptura de mici dimensiuni. Contribuția sa la problematica specifică domeniului constă în introducerea unor elemente precum mînerele de ustensile casnice. În ceea ce privește „sculpturile de pus pe masă”, masa nu este un simplu sprijin, suport, o bază sau un soclu pentru sculptura respectivă, ci intră în dialog cu ea, face parte din ansamblu. Lucrările din această categorie constituie o secțiune importantă a creației lui Caro: dincolo de variațiile de-a dreptul dramatice ale dimensiunilor, lucrările fie atîrnă, sau curg, fie se prind de marginile mesei, așa cum se întimplă în cazul *Mesei de vară*, din 1990.

CARO WAS BORN in New Malden, Surrey and read engineering at Christ's College Cambridge 1942–44. He served two years in the Fleet Air Arm of the Royal Navy before enrolling at the Regent Street Polytechnic, London where he studied sculpture from 1946–1947. He went on to study at the Royal Academy Schools, London from 1947–1950. From 1951–1953 he worked as a part-time assistant to Henry Moore, and taught at St. Martin's School of Art, London in the early 1950s, and again later from 1963–1974 when his teaching methods became a catalyst for two generations of younger artists.

Caro had his first solo exhibition at the Galleria del Naviliglio, Milan in 1957 and his first solo in London the following year at Gimpel Fils Gallery. His work was shown in the British Pavilion at the xxxiii Venice Biennale in 1966 and the x Bienal de São Paulo in 1969. He was a prize winner on both occasions. His first retrospective exhibition was in 1969 at the Hayward Gallery, London with his second four years later at the Museum of Modern Art, New York. In 1992 a retrospective exhibition was mounted in Trajan's Markets in Rome, and a major retrospective was organised by the Museum of Contemporary Art, Tokyo in 1995. Two large series of sculpture grew out of his immediate contact with ceramic clay in the 1990s: 'The Trojan War', first shown in London in 1994, then in Athens and Thessaloniki in 1997, and 'The Last Judgement', first shown at the xlviii Venice Biennale in 1999. Caro was knighted in 1987 and invested with the Order of Merit in 2000. He lives and works in London.

Caro worked in a figurative tradition during the 1950s but following his first visit to the USA with a grant from the Ford Foundation in 1959, he changed his materials from bronze to steel. In a radical break with all he had made before, he began to make abstract sculptures, swathed in rich, vibrant industrial paint colours which were independent of base or pedestal so that they inhabited their own space. His achievement was to free his sculpture from ready associations with the forms and images occupying the world, in particular the human figure. Caro stopped using colour in the early 1970s to allow the properties of the material itself to become more dominant in his work, though he has returned to colour on occasion since.

The first major public viewing of these new steel sculptures was in a solo exhibition at the Whitechapel Art Gallery, London in 1963, with his first New York exhibition the following year. Both *Slow Movement*, 1965 and *Pink Stack*, 1969, are from Caro's first decade of painted steel sculpture. Both have a linear quality, conveying a sense of weightlessness, a notion of 'drawing in space' which has been a constant throughout his career. It is particularly apparent in many of his 'table sculptures', the earliest of which date back to 1966 when he was exploring ways of making smaller works. His answer was to introduce elements such as handles of domestic implements, and for the table support to work with the sculpture rather than being simply used as a base or pedestal. Table works have formed a large part of Caro's total output, ranging dramatically in scale but in each case the sculpture overhangs, cascades from, or grips the table, as in *Summer Table*, 1990.

Caro had his first solo exhibition at the Galleria del Naviliglio, Milan in 1957 and his first solo in London the following year at Gimpel Fils Gallery. His work was shown in the British Pavilion at the xxxiii Venice Biennale in 1966 and the x Bienal de São Paulo in 1969. He was a prize winner on both occasions. His first retrospective exhibition was in 1969 at the Hayward Gallery, London with his second four years later at the Museum of Modern Art, New York. In 1992 a retrospective exhibition was mounted in Trajan's Markets in Rome, and a major retrospective was organised by the Museum of Contemporary Art, Tokyo in 1995. Two large series of sculpture grew out of his immediate contact with ceramic clay in the 1990s: 'The Trojan War', first shown in London in 1994, then in Athens and Thessaloniki in 1997, and 'The Last Judgement', first shown at the xlviii Venice Biennale in 1999. Caro was knighted in 1987 and invested with the Order of Merit in 2000. He lives and works in London.

Caro worked in a figurative tradition during the 1950s but following his first visit to the USA with a grant from the Ford Foundation in 1959, he changed his materials from bronze to steel. In a radical break with all he had made before, he began to make abstract sculptures, swathed in rich, vibrant industrial paint colours which were independent of base or pedestal so that they inhabited their own space. His achievement was to free his sculpture from ready associations with the forms and images occupying the world, in particular the human figure. Caro stopped using colour in the early 1970s to allow the properties of the material itself to become more dominant in his work, though he has returned to colour on occasion since.

The first major public viewing of these new steel sculptures was in a solo exhibition at the Whitechapel Art Gallery, London in 1963, with his first New York exhibition the following year. Both *Slow Movement*, 1965 and *Pink Stack*, 1969, are from Caro's first decade of painted steel sculpture. Both have a linear quality, conveying a sense of weightlessness, a notion of 'drawing in space' which has been a constant throughout his career. It is particularly apparent in many of his 'table sculptures', the earliest of which date back to 1966 when he was exploring ways of making smaller works. His answer was to introduce elements such as handles of domestic implements, and for the table support to work with the sculpture rather than being simply used as a base or pedestal. Table works have formed a large part of Caro's total output, ranging dramatically in scale but in each case the sculpture overhangs, cascades from, or grips the table, as in *Summer Table*, 1990.



Michael Craig-Martin, n. 1941

MICHAEL CRAIG-MARTIN S-A NĂSCUT la Dublin (Irlanda), dar a petrecut anii războiului la Londra și în Țara Galilor. În 1945 familia sa s-a mutat la Washington, D.C. A studiat pictura la Yale University între 1961–1963, iar un an mai tîrziu, în același loc și-a continuat studiile postuniversitare (1964–1966). La sfîrșitul acestei perioade Craig-Martin revine în Marea Britanie și ocupă un post de profesor la Bath Academy of Art, apoi, în 1968, la Canterbury College of Art. În 1969 are loc prima expoziție personală a artistului la Rowan Gallery din Londra, unde expune seria intitulată „box progression“, cutii de dimensiuni progresive. În 1970 este numit Artist Rezident la King's College din Cambridge iar în 1972 participă la „7 Exhibitions“, manifestare organizată de Tate Gallery, și la expoziția „The New Art“ de la Hayward Gallery, ambele la Londra. Cea din urmă este considerată drept cea mai importantă expoziție de artă conceptuală britanică. De atunci începe Craig-Martin continuu să participe la expoziții organizate de cele două instituții.

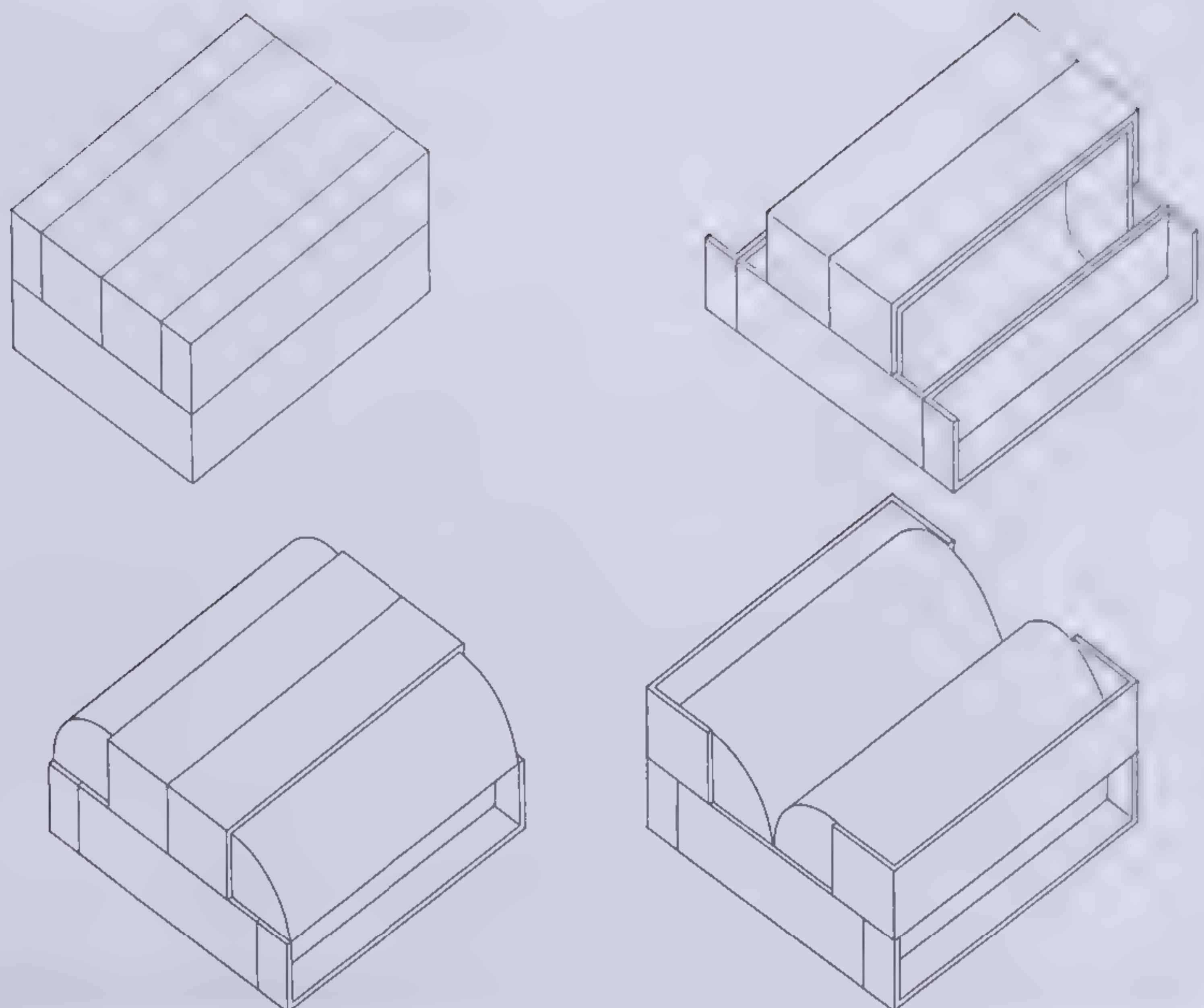
Începînd din anul 1973 Craig-Martin predă la Goldsmith's College of Art, cursul său exercitînd o influență considerabilă asupra studenților interesați de pictura și sculptura neconvenționale. Mulți îi recunosc meritul de a fi modelat un important segment al tinerei generații de artiști grație cărora arta britanică din anii '90 a căpătat un profil inconfundabil. În 1989, Whitechapel Art Gallery îi dedică lui Michael Craig-Martin o mare retrospectivă. Apoi, în 1995, South Bank Centre din Londra îl invită să organizeze expoziția itinerantă „Drawing the Line“, amplă expoziție dedicată istoriei desenului. Artistul a realizat instalații specifice pentru muzeu și galerii din toată lumea iar în 1998 a reprezentat Marea Britanie la Bienala de la São Paolo. Între 1994–2000 a fost titularul catedrei de artă (Millard Professor of Fine Art) la Goldsmith's College of Art, fiind numit apoi profesor emerit tot aici. Timp de zece ani, între 1989 și 1999, a fost membru al comitetului de conducere de la Tate Gallery, iar în 2001 a primit titlul de Comandor al Imperiului Britanic (CBE).

Opera lui Craig-Martin se concentrează asupra unor întrebări fundamentale cum ar fi cele legate de natura artei, a reprezentării, de rolul autorului și al privitorului. El explorează aceste teme prin intermediul obiectelor celor mai obișnuite, folosindu-le atât sub forma lor materială, cât și sub formă de imagini. În cea mai cunoscută lucrare a sa, inspirată de Marcel Duchamp, intitulată *Un stejar* (1973), artistul susține că ar fi transformat un pahar cu apă de pe o poliță de sticlă într-un stejar. Deși desenele de perete de mari dimensiuni figurează în formă liniară obiecte reale, ele sunt de fapt limbaje abstracte, ce urmăresc să redea felul în care conceptualizăm obiectele și poveștile cărora ele le dă naștere, mai degrabă decît reprezentarea, desenul obiectului în sine.

În același fel, seriile de „cutii de dimensiuni progresive“ pornesc de la limbajul formei sculpturale minimaliste pentru a face o incursiune în auto-referențialitatea obiectelor autonome. Obiectele sale sunt fie serii de forme sculpturale din formică, fie serii de desene în cărbune pe hîrtie milimetrică, ambele reprezentînd provocări pentru așteptările noastre legate de semnificația artei și de sensurile intrinseci ale obiectului casnic și imagistică inspirate de societatea postindustrială.

CRAIG-MARTIN WAS BORN in Dublin, Ireland and during the War years lived in London and Wales. In 1945 his family relocated to Washington D.C. He studied painting at Yale University 1961–1963, and returned a year later as a post-graduate student in painting from 1964–1966. In 1966 Craig-Martin returned to Britain to take up a teaching post at Bath Academy of Art, and in 1968 a second post at Canterbury College of Art. His first solo exhibition was held at the Rowan Gallery, London in 1969 where he showed his 'box progression' sculptures. He was appointed Artist in Residence at King's College, Cambridge in 1970 and in 1972 exhibited in '7 Exhibitions' at the Tate Gallery, London and 'The New Art' at the Hayward Gallery, London, acknowledged as the definitive exhibition of British conceptual art. He has exhibited at both venues on numerous occasions since.

Craig-Martin has taught at Goldsmith's College, London since 1973, running a highly influential programme for students working outside conventional painting and sculpture. His thinking is widely credited as the formative grounding for many young British artists, whose work defined British art of the 1990s. A major retrospective of his work was held at the Whitechapel Art Gallery in 1989 and in 1995 he curated 'Drawing the Line', a comprehensive touring exhibition on the



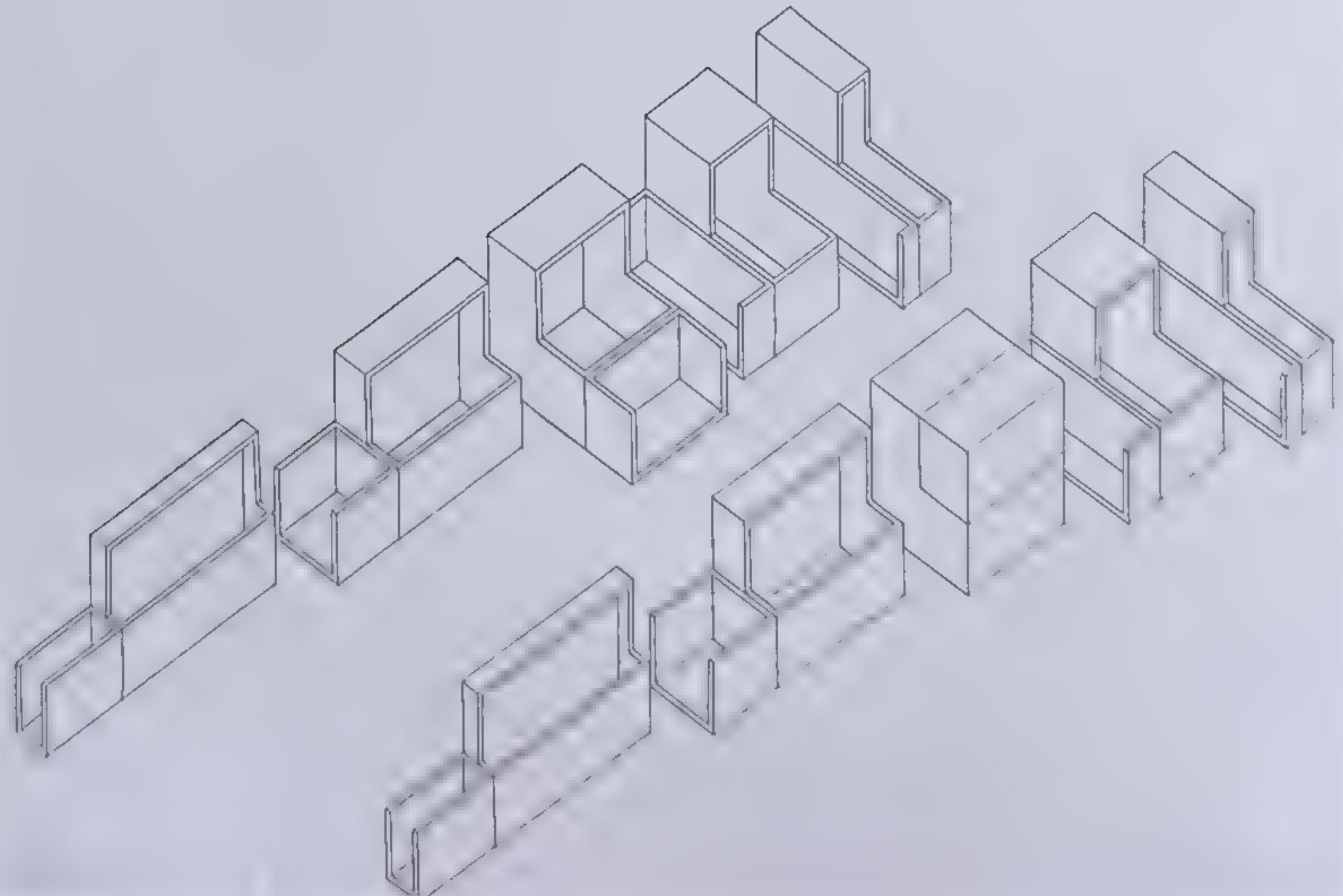
MICHAEL CRAIG-MARTIN

Desen - Propunere II, 1968
Cerneală pe hirtie mil metrică
41,9 x 54,6 cm
British Council

Progresie de șase cu cupe rotunjite, 1969
Cerneală pe hirtie milimetrică
42 x 53,3 cm
British Council

Progresie de șase cu cupe rotunjite, 1969
Cerneală pe hirtie mil metrică
41,9 x 54,6 cm
British Council

Progresie de șase cu cupe rotunjite, 1969
Cerneală pe hirtie mil metrică
41,9 x 54,6 cm
British Council



history of line drawing for the South Bank Centre, London. He has presented major site-specific installations in museums and galleries around the world, and represented Britain at the São Paulo Biennal in 1998. Craig-Martin was appointed Millard Professor of Fine Art at Goldsmith's College 1994–2000, and was subsequently made Professor Emeritus of Fine Art. He was a Trustee of the Tate Gallery, London 1989–1999, and was made CBE in 2001.

Craig-Martin's work is concerned with fundamental questions about the nature of art, about representation, authorship and the role of the viewer. He explores these themes primarily through commonplace objects, both real and as images. In his best known work influenced by Marcel Duchamp, *Oak Tree*, 1973, he claimed to have changed a glass of water on a glass shelf into an oak tree. His series of large wall drawings, whilst depicting real objects in linear form are abstracted modes of language, more concerned with how we contextualize objects and the narratives they form than the design of the item itself.

Likewise, his 'box progression' series takes the language of minimal sculptural form as the starting point for an exploration into self referential autonomous objects. The work exists as both sculptural objects rendered in Formica, and graphite drawings on graph paper, both series questioning our expectations of what art could be, and the meanings inherent in the domestic object and imagery drawn from post-industrialized society.

MICHAEL CRAIG-MARTIN

Imagine Fier, ceas, clește, ac de siguranță, 1978

Desen pe perete

Dimensiuni variabile

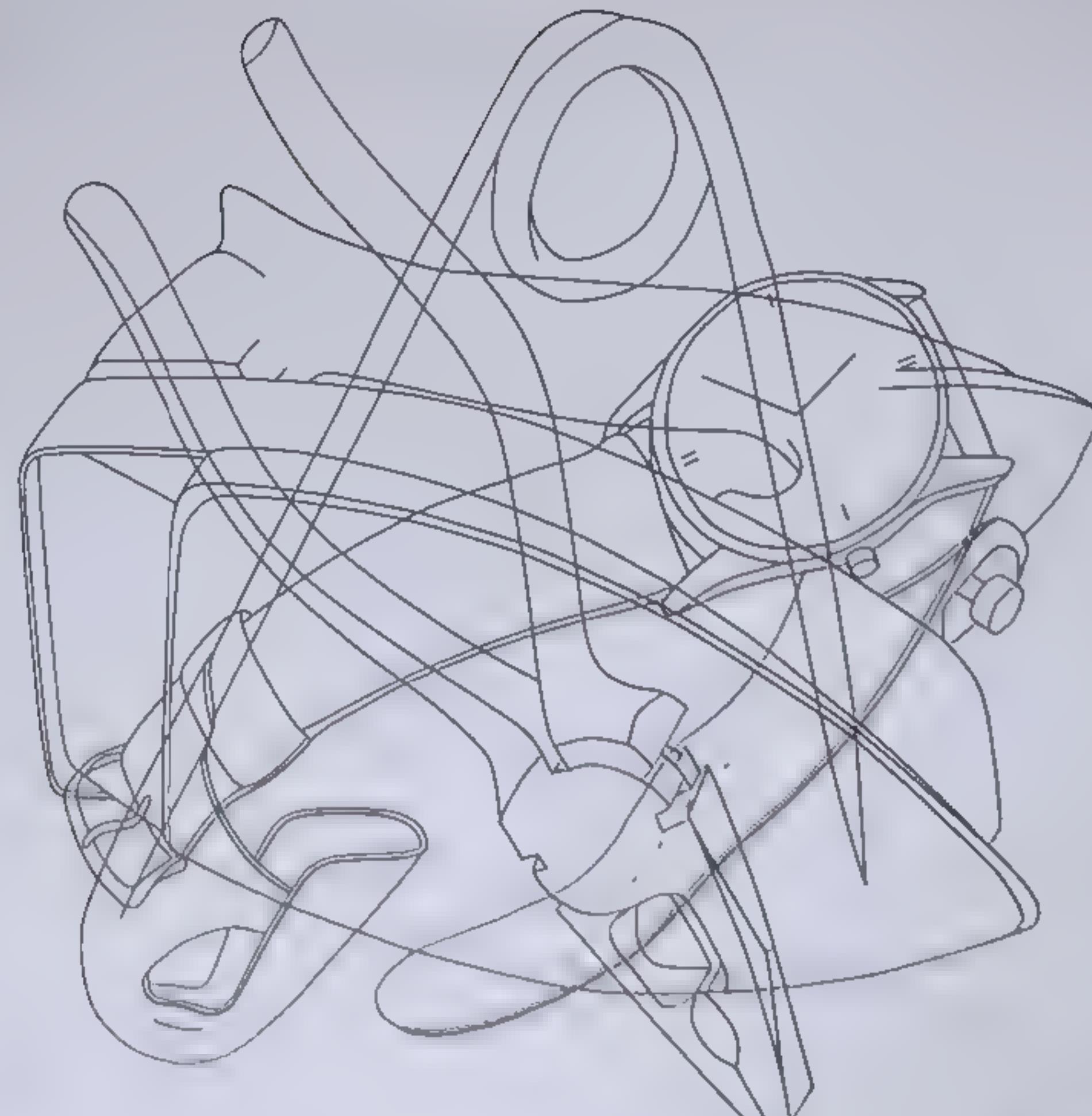
British Council

Picturing Iron, watch, pliers, safety pin, 1978

Wall drawing

Dimensiuni variabile

British Council



“A PORTRAIT OF THE ARTISTS AS YOUNG MEN”

Summer 1972



Sculpture on Video Tape

NO. 7 OF 25

This tape should be viewed with
‘high contrast’ as in this photograph



George and Gilbert

the sculptors

‘ART FOR ALL’ 12 Fournier Street London E1
01-247 0161

Gilbert & George, n. 1943 și 1942

GILBERT S-A NĂSCUT în Italia, în Alpii dolomitici, a studiat la Hallein School of Art și la Școala de Artă din München. George s-a născut în Anglia, la Devon, și a studiat la Darlington College of Art și la Oxford School of Art. Gilbert și George s-au cunoscut în 1967 la Londra, la St. Martin's School of Art, și de atunci lucrează împreună.

Cei doi au expus prima dată în 1968 la Londra, în west end, la Frank's Sandwich Bar din Silver Place; prima expoziție într-o galerie publică a fost cea deschisă în 1971 la Whitechapel Art Gallery din Londra. De atunci, Gilbert și George au deschis numeroase expoziții și retrospective în mari muzee ale lumii: Stedelijk van Abbemuseum din Eindhoven, expoziție itinerată în 1980–1981, Baltimore Museum of Art, itinerată în 1984–1985, China Art Gallery, Beijing și Muzeul de Artă din Shanghai (1993), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1997), Centro Cultural de Belém, din Lisabona (2002). Au primit în 1986 Premiul Turner la Tate Gallery din Londra. Gilbert și George trăiesc și lucrează la Londra.

Gilbert și George au inventat un limbaj artistic propriu, pe care continuă să-l dezvolte: „subiectul și sursa noastră de inspirație se află în interiorul ființei umane.” Folosindu-se chiar pe ei însăși ca subiect al propriei arte, în 1969 au apărut prima dată ca „sculptură vie”. Îmbrăcați în costume obișnuite, cu față și mânini pictate, fie luau poze statuare timp de mai multe ceasuri, fie, ca în cazul celei mai celebre apariții pe care au avut-o—*Underneath the Arches*—erau „Sculpturi cîntătoare” stînd pe o masă și cîntînd după un disc vechi șlagăre englezești. În afară de aceasta, ei au creat așa-numitele „Postcard Sculptures” și „Magazine Sculptures”, fiind în același timp și pionieri ai artei video cu seria de „Sculpturi pe bandă video” din care face parte și *Portretul artiștilor la tinerețe și În tuș*, ambele din 1972. În perioada 1971–1974 au creat treizeci de „Sculpturi din cărbune pe hirtie”, de fapt desene în cărbune de mari dimensiuni însotite de texte, care uneori acopereau complet pereții și tavanele sălii de expunere.

În 1971, Gilbert și George au făcut o serie de picturi în ulei pe pînză, intitulată *Picturile (cu noi în natură)*, un ansamblu la care cei doi s-au referit tot în termeni de „sculptură”. Începînd de la mijlocul anilor '70 și pînă în prezent, principalul lor mijloc de expresie artistică este fotografia, cei doi producînd un uriaș corpus de lucrări în această tehnică. De la început au folosit o grilă care să le permită să lucreze la scară mare. Primele lor opere fotografice au fost inițial alb-negru, apoi și colorate, mai întîi doar cu adao de roșu ca în *Mental 6* (1976). Aici, ca și în fiecare lucrare din seria „Mental”, artiștii sunt singuri cu gîndurile lor. Siluetele lor se detașează pe fundaluri goale, izolate de celelalte panouri însășiind animația străzii și copaci înflorîți, imagini „mentale” ale orașului și satului. La începutul anilor '80, Gilbert și George au lucrat pe dimensiuni încă și mai mari, introducînd un fond de culoare și mai saturat, folosind imagini și mai puternice, de o și mai mare intransigentă pentru a-și adînci viziunea unică asupra tuturor aspectelor condiției umane.

GILBERT WAS BORN in the Dolomites, Italy and studied at Hallein School of Art and Munich School of Art. George was born in Devon, England and studied at Dartington Hall College of Art and Oxford School of Art. They began working together shortly after first meeting at St. Martin's School of Art, London in 1967 and have continued to do so ever since.

The first Gilbert and George solo exhibition was in 1968 at Frank's Sandwich Bar, Silver Place, in the west end of London, and their first public gallery exhibition was at the Whitechapel Art Gallery, London in 1971. Since then, Gilbert and George have had innumerable exhibitions throughout the world and retrospectives at many major museums, including: the Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven and tour in 1980–1981, Baltimore Museum of Art and tour in 1984–1985, China Art Gallery, Beijing and the Art Museum, Shanghai in 1993, the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1997, and Centro Cultural de Belém, Lisbon in 2002. They were awarded the Turner Prize at the Tate Gallery, London in 1986. Gilbert and George live and work in London.

Gilbert and George invented and have been constantly developing their own visual language: 'the content of mankind is our subject and our inspiration'. Using themselves as the primary subject of their art, they first appeared as 'living sculpture' in 1969. Wearing conventional suits, with their faces and hands painted, they would either adopt statuesque poses which lasted for several hours or, in the case of their most famous live performance *Underneath the Arches*, they were the 'Singing Sculpture', standing on a table singing to a record of the old English music hall song of the title. In addition to these durational performances, they made 'Postcard Sculptures', 'Magazine Sculptures' and were early pioneers of video art with their 'Sculptures on Video Tape' such as

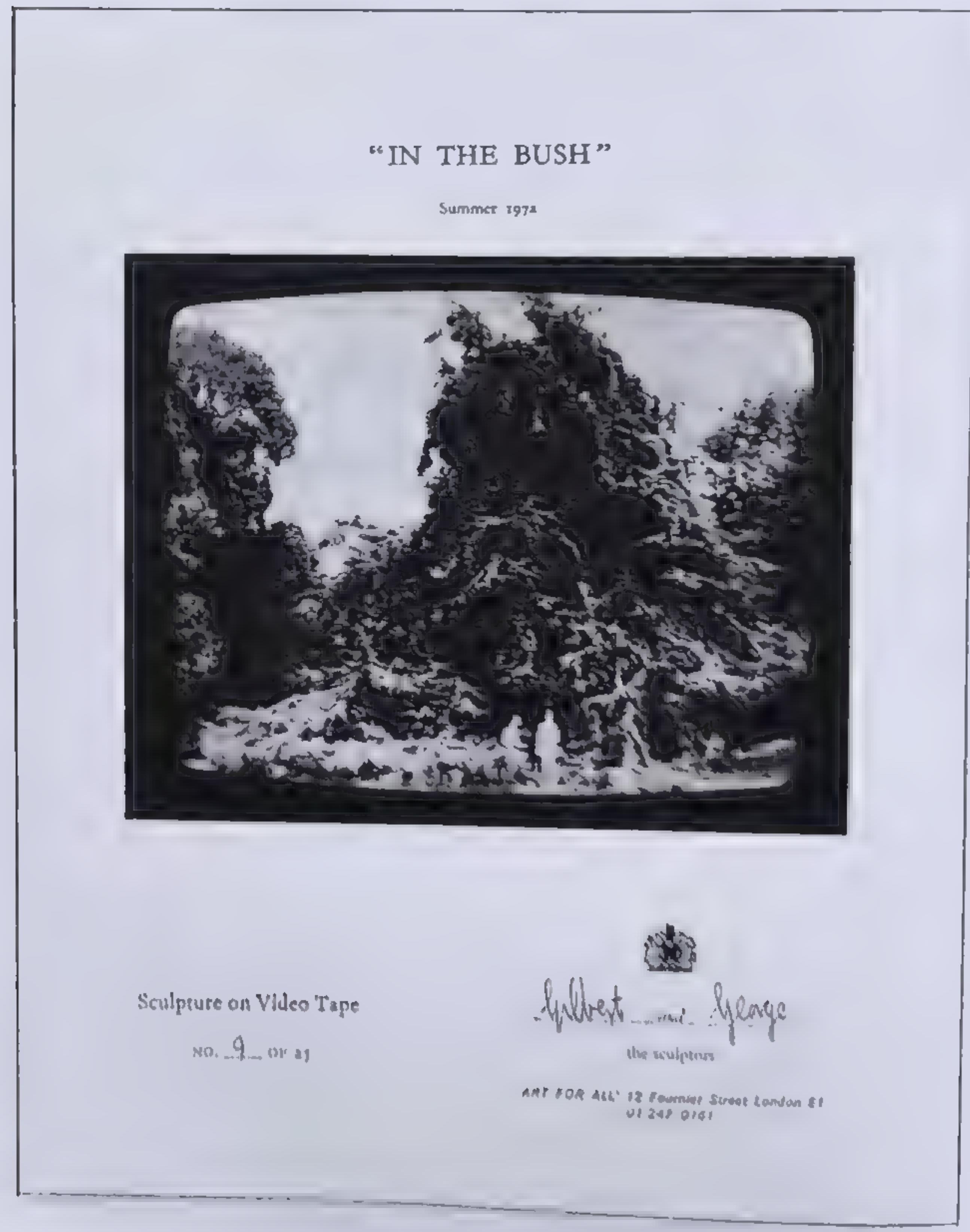
GILBERT & GEORGE

Un portret al artiștilor la tinerețe, 1972
Sculptură pe bandă video
Durata = 8 minute
Arts Council Collection, Hayward Gallery, Londra

A Portrait of the Artists as Young Men, 1972
Sculpture on video tape
8 minutes duration
Arts Council Collection,
Hayward Gallery, London

Portrait of the Artists as Young Men and *In the Bush*, both from 1972. From 1970 to 1974 they executed thirty 'Charcoal on Paper Sculptures', large drawings in charcoal with text which in some instances completely covered the gallery walls and ceilings

In 1971 Gilbert and George made a series of paintings in oil on canvas entitled *The Paintings (with us in the nature)*, a body of work which they again referred to as 'sculpture'. Photography was to become their primary medium and, from the mid 1970s to the present, they have produced an enormous body of wall based works using this technique. From the outset, they used a grid to enable them to work on a large scale; the early photographic work was initially limited to black and white, but later coloured, first with the addition of red, as in *Mental 6*, 1976. Here, as with each work in the 'Mental' series, the artists are seen alone with their thoughts. Their figures are depicted against blank backgrounds, isolated from the other panels featuring street life and trees in blossom, 'mental' images of town and country. In the early 1980s they began to work on an even greater scale, introducing a more saturated field of colour and using ever more powerful and uncompromising imagery to explore their unique vision on all aspects of human nature.



GILBERT & GEORGE

In the Bush, 1972
Sculptură pe bandă video
Durată = 16 minute
Arts Council Collection, Hayward Gallery, Londra

In the Bush, 1972
Sculpture on video tape
16 minutes duration
Arts Council Collection, Hayward Gallery, London

Richard Long, n. 1945

RICHARD LONG S-A NĂSCUT la Bristol, în vestul Angliei. A studiat la West of England College of Art din Bristol între 1962–1965 și la St. Martin's School of Art din Londra între 1966–1968. Prima sa expoziție personală a avut loc la Galerie Konrad Fischer din Düsseldorf în anul 1968, iar prima sa expoziție într-un muzeu s-a deschis un an mai târziu la Museum Haus Lange din Krefeld. În 1976 a reprezentat Marea Britanie la cea de a 37-a Bienală de la Venetia, iar în 1994 a fost invitat să participe la cea de a 22-a ediție a Bienalei de la São Paulo. A avut expoziții importante în muzee din lumea întreagă, inclusiv la Muzeul Guggenheim (New York, 1986), la Tate Gallery (Londra, 1990), la Hayward Gallery (Londra, 1991), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf, 1994), Setagaya Art Museum (Tokyo, 1996), Muzeul Guggenheim (Bilbao, 2000) și la Tate St. Ives (2002).

Long a primit Premiul de Artă al Neue Galerie-Sammlung Ludwig din Aachen în 1988, premiul Turner, oferit de Tate Gallery, Londra (1989) și titlul de Cavaler al Ordinului Artelor și Literelor, conferit de guvernul francez în 1990. Long trăiește și lucrează la Bristol.

De aproape patru decenii Long și-a ales drept subiect al lucrărilor sale natura. Conform propriilor afirmații, simpatizează atât cu „procedeele și mijloacele simple, modeste” ale curentului *arte povera*, cât și cu „importanța ideilor” susținută de arta conceptuală. Chiar de la debut, Long a început să lucreze în aer liber, folosind materiale precum iarba și apa. O lucrare timpurie, din 1964, constă dintr-un bulgăre de zăpadă și urma lăsată de acesta prin rostogolire. De aici, artistul a ajuns la ideea de a face sculptură prin simplul act al plimbării. Prima lucrare făcută astfel a fost *O linie făcută mergînd, Anglia 1967*: o linie dreaptă într-un câmp de iarbă, imortalizată într-o fotografie însotită de text. Lucrările sale materializate prin plimbări au dus la redefinirea sculpturii în aşa fel încât să includă dimensiunea temporală a actului și locul *in sine*. Plimbările sale sunt documentate sau descrise în fotografii, hărți sau texte, artistul folosind liber orice tehnică în funcție de adecvarea la ideea pe care dorește să o susțină. În plus, el adună diferite materiale găsite pe drum, din care face lucrări în peisaj sau în galerii.

Materialele pe care Long le găsește în timpul plimbărilor sale sunt apoi aranjate în configurații de cercuri și linii căci, după cum singur mărturisește, este „interesat de puterea emoțională a imaginilor simple”. Un alt aspect relevant al lucrărilor lui realizate cu prilejul acestor plimbări este minima intruziune în peisaj. Sculpturile lui în peisaj, indiferent că sunt rezultatul plimbărilor sau al combinațiilor de pietre sau bețe, lasă urme minime ale prezenței artistului. Long a lucrat prin cele mai îndepărtate colțuri ale lumii și, folosind materiale dintre cele mai ieftine, a creat o operă care transcende granițele internaționale prin caracterul universal al limbajului utilizat.

LONG WAS BORN in Bristol in the west of England. He studied at the West of England College of Art, Bristol from 1962–1965, and St. Martin's School of Art, London 1966–1968. His first solo exhibition was at Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf in 1968, and his first solo museum show at Museum Haus Lange, Krefeld the following year. In 1976 he represented Britain at the XXXVII Venice Biennale, and in 1994 he was invited to participate in the 22nd São Paulo Bienal. He has had major museum exhibitions throughout the world, including the Guggenheim Museum, New York in 1986, the Tate Gallery, London in 1990, the Hayward Gallery, London in 1991, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf in 1994, Setagaya Art Museum, Tokyo in 1996, the Guggenheim Museum, Bilbao in 2000, and Tate St. Ives in 2002.

Long was awarded the Kunstpreis Aachen, Neue Galerie-Sammlung Ludwig in 1988, the Turner Prize at the Tate Gallery, London in 1989, and was named Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres by the French Government in 1990. Long continues to live and work in Bristol.

For almost four decades Long has made nature the subject of his work. He has said his sympathies are close to both Arte Povera, 'simple, modest means and procedures,' and Conceptual Art, 'the importance of ideas.' Almost from the outset of his career, Long began working out of doors and using natural materials like grass and water: an early work from 1964 consisted of a snowball and the track it made when rolled. This in turn evolved into the idea of making sculpture simply by walking. His first work made in this way was *A Line Made By Walking, England 1967*; a straight line in a grass field recorded as a photograph with text. His work expressed in walks has re-defined sculptural practice to include the passage of time and place, as his walks are recorded or described in photographs, maps or text works, utilising whichever feels the most appropriate

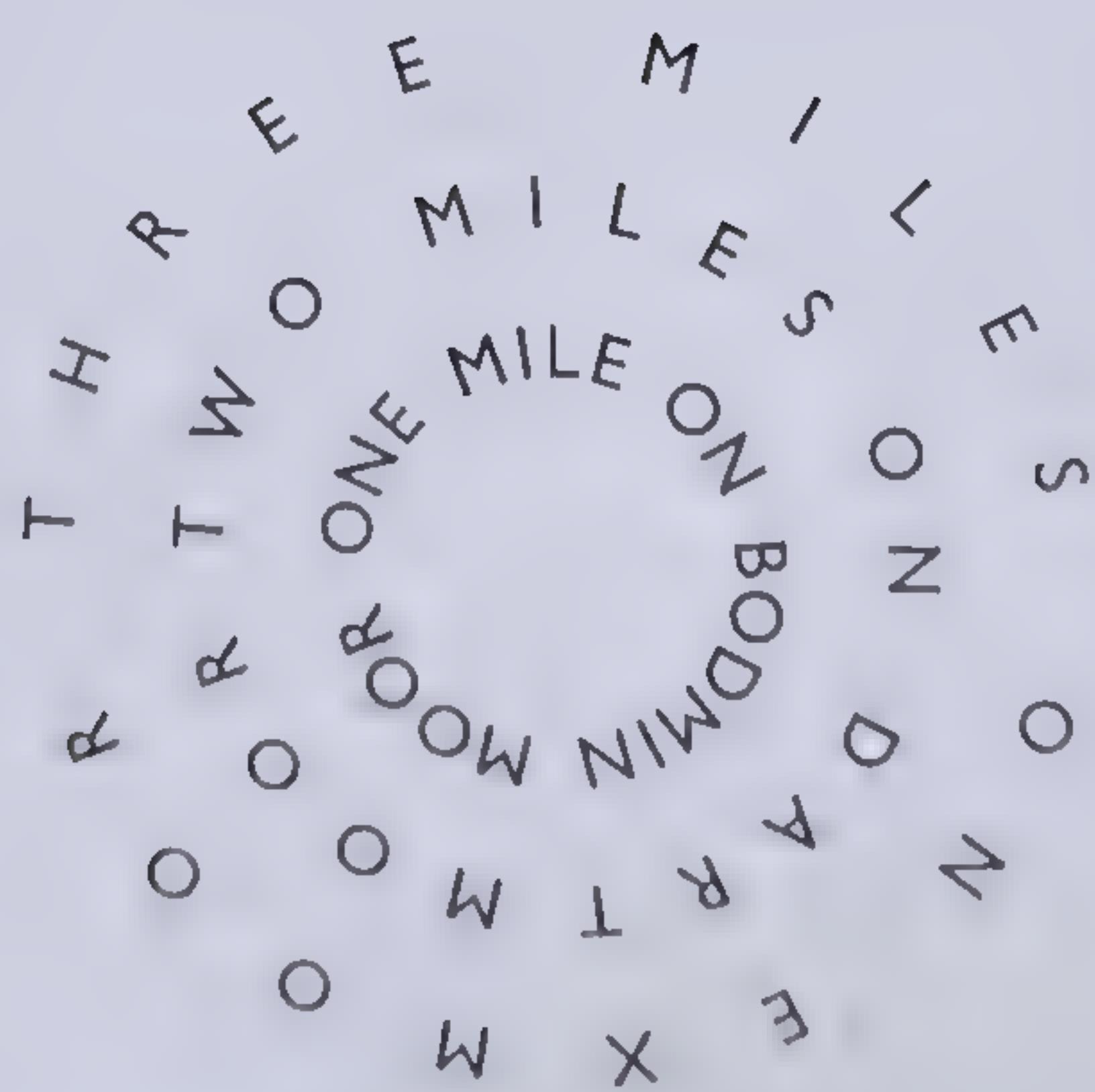
to document each idea. In addition, he often collects various materials found en route to produce work both within the landscape itself and in galleries.

The materials which Long finds during his walks are arranged in configurations of circles and lines, as Long states: 'I am interested in the emotional power of simple images,' and an important aspect of his work is that he disturbs the landscape very little during his travels, his landscape sculptures, whether made by walking or placing stones or sticks, leave minimal evidence of his presence. Long has worked in some of the remotest landscapes on earth and, using the most economical of material means, he has created a body of work which transcends international boundaries and speaks universally.

RICHARD LONG

Three Moors, Three Circles, 1982
Text
103 x 753 cm

Text, 1982
Text
103 x 753 cm
Exhibition



THREE MOORS THREE CIRCLES

A 108 MILE WALK FROM BODMIN MOOR, TO DARTMOOR, TO EXMOOR,
WALKING AROUND THREE CIRCLES ALONG THE WAY
LISKEARD TO PORLOCK ENGLAND 1982



RICHARD LONG

Cerc de primăvară, 1992
Ardezie Delabole
D = 300 cm
British Council

Spring Circle, 1992
Delabole slate
300 cm diameter
British Council



Paul Neagu, 1938–2004

PAUL NEAGU S-A NĂSCUT la București. Între anii 1956–1959 a făcut studii de filozofie, iar la serial, a urmat cursuri de desen tehnic și arte plastice în timp ce lucra la căile ferate ca tehnician cartograf. A fost admis la Academia de artă (numită mai târziu Institutul de Artă Nicolae Grigorescu), unde a studiat pictura (1960–1965). Prima expoziție personală a lui Paul Neagu a fost deschisă în 1969 la Galeria Amfora din București. Ulterior, el s-a bucurat de recunoștere internațională, expunând în lumea întreagă. Paul Neagu s-a stabilit la Londra în 1970 prezentându-și cu regularitate lucrările în Marea Britanie. În 1973 a devenit lector asociat la Homsey College of Art, iar în 1976 profesor asociat la Royal College of Art din Londra. Activitatea didactică i-a însoțit întreaga carieră.

Dintre expozițiile sale personale, cele mai importante au fost la Muzeul Brukenthal din Sibiu (1994), Muzeul Național de Artă al României din București (1996), Muzeul de Artă Contemporană din Los Angeles (1997), Muzeul de Artă Contemporană din Ljubljana (2000) și Tate Britain de la Londra (2003). Lucrările sale au figurat în prestigioase expoziții colective, printre care „Condiția sculpturii“, la Hayward Gallery din Londra (1975), „Great Gathering of Hyphens“, la Institute of Contemporary Art din Londra (1979), „Baroque '81“, la Muzeul de Artă Modernă din Paris (1981) și „Out of Actions—Between Performance and Object“, itinerată la Barcelona, Tokyo și Viena (1997).

Paul Neagu a onorat importante comenzi internaționale și a primit mai multe premii, printre care unul acordat în 1969 de către Uniunea Artiștilor Plastici pentru o cercetare și o expoziție, dar anulat de autoritățile comuniste; proiectul catedralei din Durham; în 1987 a obținut premiul întâi la concursul Sculpture on the Strand și o comandă pentru *Triple Starhead* la Charing Cross Station din Londra; în 1991, Ministerul culturii din România i-a comandat *Crucea secolului*, amplasată acum în piața Charles de Gaulle din București.

Opera lui Paul Neagu reflectă atât trecutul românesc al artistului, cât și relația sa cu practica artistică occidentală. Combinarea elementelor preluate din cultura Europei de Vest și de Est conferă sculpturilor și desenelor lui Neagu o largă respirație. Neagu a practicat și arta de tip performance sau happening, cu efecte vizibile în opera sa de sculptor. Când a expus sculpturile mici din seria *Obiecte tactile (albe) articulate* și *Obiecte tactile 2* (1969), artistul le-a atîrnat de tavanul și pereții unei săli întunecate. Vizitatorii erau invitați să se orienteze pipăind prin încăpere pentru a avea un contact tactil cu lucrările. Neagu era de părere că vederea este un simț tocit. În *Manifestul artei palpabile* din 1969, el susține că „o artă publică, palpabilă cu toate simțurile, vedere, pipăit, miros, gust, va face ca aceste simțuri să se înlocuiască și să se devoreze unele pe altele pentru ca obiectul să fie posedat prin intermediul tuturor“. Neagu a continuat să practice happeningul cu participarea publicului, pentru a produce o schimbare de mentalitate printr-o activitate repetitivă de tip ritualic, ca de pildă mîncatul de napolitane cu miere în colectivitate. Pentru a-și susține practica artistică deosebit de complexă, Paul Neagu a dezvoltat un sistem personal de gîndire, bazat pe simbolism și metaforă, vizînd relația dintre simțurile omenești și sistemele sociale externe, locul individului în lume.

NEAGU WAS BORN in Bucharest. From 1956 to 1959, he studied philosophy and undertook evening studies in technical drawing and fine art whilst employed as a railway cartographer. He was admitted to Beaux Arts Academy, later re-named Nicolae Grigorescu Art Institute, Bucharest, where he studied painting 1960–1965. Neagu had his first solo exhibition at the Amphora Gallery, Bucharest in 1969, gaining international recognition and exhibiting worldwide until his death. Neagu settled in London in 1970, performing and showing his work regularly throughout Britain. He became an Associated Lecturer at Hornsey College of Art in 1973 and an Associate Professor at the Royal College of Art, London in 1976. He continued to teach throughout his career.

Significant solo exhibitions include Brukenthal Museum, Sibiu, 1994; National Museum of Art of Romania, 1996; Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1997; Museum of Modern Art, Ljubljana, 2000, and Tate Britain, London 2003. His work has been featured in major group exhibitions including 'The Condition of Sculpture' Hayward Gallery, London, 1975; 'Great Gathering of Hyphens', Institute of Contemporary Art, London, 1979; 'Baroque '81', Modern Art Museum, Paris, 1981 and 'Out of Actions—Between Performance and Object', Barcelona, Tokyo and Vienna, 1997.

PAUL NEAGU

Object tactil 2, 1969

Tehnică mixtă

42 x 26,5 x 5 cm

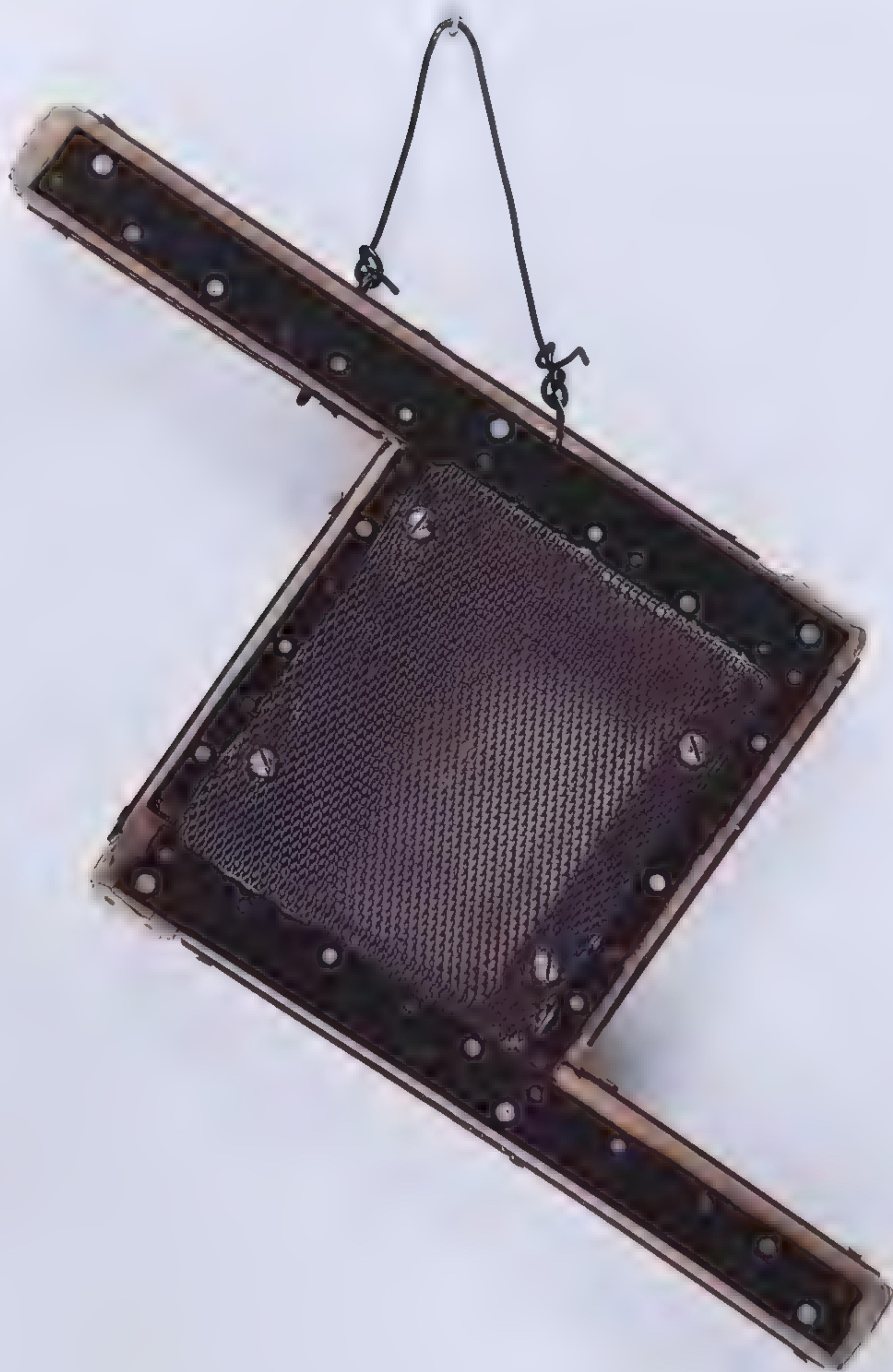
Tate Collection

Object 2, 1969

Mixed media

42 x 26,5 x 5 cm

Tate Collection



Neagu has received a number of prizes and important international sculpture commissions, including a research and exhibition prize awarded by the Union of Visual Artists and vetoed by the communist authorities in 1969; Durham Cathedral project; *Starhead*, 1979; On The Strand sculpture competition, 1987 and Century Cross commission, Bucharest, 1991.

Neagu's work reflects both his personal Romanian history and his relationship with western art practices. This combination of diverse cultural elements drawn from western and east European traditions gave his sculpture and drawings great breadth. Neagu also incorporated performance, ritual, and impromptu audience 'happenings' into his practice; the results of which informed his sculptural work. When Neagu first exhibited the small scale sculptures (*White*) *Tactile Object with Hinges* and *Tactile Object 2*, (both 1969) for instance, he suspended them from the walls and ceiling of a darkened gallery. Visitors were invited to feel their way around the room, experiencing the works by touch. Neagu considered sight to be an overused sense. In his *Palpable Art Manifesto* of 1969 he called for 'one public, palpable art through which all the senses, sight, touch, smell, taste will supplement and devour each other so that a man can possess an object in every sense.' Many happenings integrated the audience further into Neagu's practice, often intended to induce a shift in consciousness in the artist through repetitive ritualistic activity, such as the communal consumption of waffles and honey. Underpinning Neagu's varied artistic practice is a complex, personal thought system utilising symbolism and metaphor to focus on the relationship between human senses and external social systems; the place of the individual in the world.

PAUL NEAGU

(Alb) *Obiect tactil cu balamale*, 1969

Tehnică mixtă

24,2 x 37 x 29,5 cm

Tate Collection

(White) *Tactile Object with Hinges*, 1969

Mixed media

24,2 x 37 x 29,5 cm

Tate Collection



PAUL NEAGU

Rocking Hyphen (Edge Runner), 1983

Lemn (cenușă) și oțel

52 x 183 x 77 cm

Tate Collection

Rocking Hyphen (Edge Runner), 1983

Wood (ash) and steel

52 x 183 x 77 cm

Tate Collection



Tony Cragg, n. 1945

TONY CRAGG S-A NĂSCUT la Liverpool. A lucrat o vreme ca tehnician pentru Asociația Națională de Cercetări a Producătorilor de Cauciuc, după care și-a reluat studiile, urmând cursuri la Gloucester College of Art and Design, la Wimbledon School of Art, încheind cu un curs postuniversitar de sculptură la Royal College of Art din Londra. După absolvire s-a mutat în Germania, la Wuppertal, unde locuiește și lucrează și în prezent. A ocupat mai întâi un post de profesor la Școala de Arte din Metz, după care, în 1978, a început să predea la Academia de Artă din Düsseldorf, unde, cîțiva ani mai tîrziu, a fost numit profesor și director asociat (1989–2001).

Cragg a deschis prima expoziție personală în 1979, la Lisson Gallery din Londra, unde a continuat să expună cu regularitate. Lucrările sale au fost prezente în nenumărate expoziții importante de grup. Galerii și muzeu din întreaga lume au organizat semnificative expoziții personale ale artistului, printre acestea numărindu-se cele de la Tate Gallery, Londra (1988), Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven (1991), Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofia, Madrid (1995) și de la Tate Gallery din Liverpool (2000). În 1988 a reprezentat Marea Britanie la cea de a 43-a ediție a Bienalei de la Veneția și i s-a decernat Premiul Turner acordat de Tate Gallery. În 1994 a fost ales membru al Academiei Regale, iar în 2001 Fundația Alfred C. Toepfer din Hamburg i-a acordat Premiul Shakespeare.

Maniera novatoare a lui Cragg de a utiliza deșeurile urbane și industriale a deschis un domeniu nou pentru sculptură, fiind o expresie a preocupărilor pentru problemele de mediu și sociale ale epocii postindustriale în Marea Britanie. Primele sale sculpturi de mari dimensiuni au fost grămezi construite din materiale de construcție recuperate (găsite întămplător sau abandonate), prinse laolaltă strîns pentru a forma cuburi solide ce puteau fi privite ca secțiuni prin straturi geologice sau arheologice din epoci revolute. Plecind de la aceste lucrări timpurii Cragg a început să utilizeze diferite obiecte găsite, cel mai adesea din material plastic, pentru a compune imagini ale altor obiecte – un cap de topor, un aspirator, recipiente și figuri. Una dintre cele mai cunoscute lucrări ale sale de la începutul anilor 1980, *Marea Britanie văzută dinspre Nord* (1981), este compusă din obiecte de plastic de diferite culori, montate pe perete în aşa fel încit să întrучipeze o figură umană solitară ce privește o hartă răsturnată a Marii Britanii.

Gheorghe și balaurul (1984) se înscrie între sculpturile realizate de Cragg pe la mijlocul anilor 1980 prin combinarea unor țevi de plastic cu obiecte găsite. Un coș din nuiele, o cană de lapte și o masă din lemn sunt strîns legate prin intermediul unei serpentine tubulare de plastic, creând o poveste care ar putea fi interpretată drept confruntarea dintre valorile tradiționale și progres, al cărui marș forțat îngheță totul. Pe tot parcursul anilor '80 Cragg a lucrat cu materiale din ce în ce mai variate, printre care lemnul, piatra, fierul turnat, sticla, aluminiul și bronzul. Lucrarea *Laptele Mamei II* (1988), prezentă în expoziția sa de la Bienala de la Veneția din același an, este una dintre sculpturile mari de bronz în care artistul explorează forme de vase derivate din recipiente de laborator. Aceste sculpturi de la sfîrșitul anilor '80, cu formele lor curbe, constituie o ruptură față de precedentele configurații plate ori în formă de stivă. Ele par a reflecta ceva din cunoștințele și preocupările științifice ale lui Cragg, sugerînd în egală măsură un vocabular adecvat corpului omenesc și funcțiilor acestuia. Recipientul și stiva sau mormanul de materiale continuă să se regăsească în sculpturile de sticlă cu forme extrem de elaborate din anii '90, răminind o constantă a creației lui Cragg din ultimii douăzeci și cinci de ani.

CRAGG WAS BORN in Liverpool, and worked as a laboratory technician for National Rubber Producers Research Association before turning to formal art education in 1968. He studied at Gloucester College of Art and Design, Wimbledon School of Art and on the post-graduate sculpture course at the Royal College of Art, London. After graduation in 1977 he moved to Wuppertal, Germany, where he continues to live and work. His first teaching post was at the School of Fine Arts, Metz before moving to the Kunstakademie Düsseldorf in 1978, where he was later appointed professor and was co-director 1989–2001.

Cragg had his first solo exhibition at the Lisson Gallery, London in 1979 and has continued to exhibit regularly there ever since. His work has been shown in innumerable important group exhibitions and he has had major solo shows throughout the world, including the Tate Gallery, London, 1988, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1991, Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofia, Madrid, 1995, and the Tate Gallery, Liverpool in 2000. He represented Britain at the XLIII Venice Biennale in 1988 and was awarded the Turner Prize at the Tate Gallery, London in the

same year. He was elected a Royal Academician in 1994, and awarded the Shakespeare Prize by the Alfred C. Toepfer Foundation, Hamburg in 2001.

Cragg's innovative use of urban and industrial detritus opened up a new territory for sculpture at the same time as dealing with environmental and social concerns in post-industrial Britain. His first large-scale sculptures were stacks built with found and discarded building materials densely packed together to form solid cubes which could be viewed as sections of geological or archaeological strata from another age. These early works led him to using miscellaneous found items, most commonly made of plastic, to compose images of objects such as an axe-head, a canoe, a vacuum cleaner, vessels and figures. One of his best known works from the early 1980s, *Britain Seen from the North*, 1981, is composed of various coloured plastic objects mounted on the wall to depict a lone figure viewing an upturned map of the United Kingdom.

George and the Dragon, 1984, was one of several sculptures Cragg made in the mid-1980s which incorporated industrial plastic piping with found objects. On this occasion a wicker basket, a milk churn and a wooden table are imprisoned in the serpentine coils of the tubular plastic, creating a narrative which can perhaps be read as the struggle between traditional values and the all consuming march of progress. Throughout the 1980s, Cragg worked with an increasingly wide range of materials including wood, stone, cast iron, glass, aluminium and bronze. *Mother's Milk II*, 1988 and shown in his exhibition for the Venice Biennale of the same year, is one of a number of large bronze sculptures of the late 1980s which explored vessel forms derived from laboratory flasks. These sculptures with their rounded shapes were a departure from the flat and stacked configurations which preceded them. They appear to reflect Cragg's knowledge of and continued concerns with scientific matters as well as suggesting a vocabulary for the body and bodily functions. The vessel and the stacking of materials, both of which are combined in the elaborate glass sculptures of the 1990s, have been constant elements in Cragg's diverse sculptural output over the last twenty-five years.

TONY CRAGG

Laptele mamei II, 1988
Bronze
90 x 192 x 142 cm
British Council

Mother's Milk II, 1988
Bronze
90 x 192 x 142 cm
British Council



TONY CRAGG

Cheorghi și balașul, 1984

Plastic, lemn, aluminiu

110 x 400 x 120 cm

Arts Council Collection, Hayward Gallery, Londra

George and the Dragon, 1984

Plastic, wood, aluminium

110 x 400 x 120 cm

Arts Council Collection, Hayward Gallery, London



Richard Deacon, n. 1949

RICHARD DEACON S-A NĂSCUT la Banor, în nordul Țării Galilor. A studiat la St. Martin's School of Art din Londra între 1969 și 1972 iar apoi, între 1974–1977, la Royal College of Art. În 1978–1979 a locuit și a lucrat la New York. A expus pentru prima dată în 1975 la Royal College of Art Galleries, iar în 1983 a deschis prima personală la Lisson Gallery din Londra, unde continuă să expună cu regularitate. A avut importante expoziții personale în muzee de prestigiu cum ar fi Bonnefantenmuseum din Maastricht (1987), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1989), Museum Haus Lange și Museum Haus Esters din Krefeld (1991), Tate Gallery din Liverpool (1999) și PS1 din New York (2001).

Deacon a primit un număr mare de comenzi internaționale pentru sculptură, între care și prima comandă importantă lansată unui artist occidental la Beijing, în China, în 1999. În 1987 Tate Gallery îi decernează Premiul Turner, iar în 1996 primește din partea guvernului francez titlul de Cavaler al Artelor și Literelor. În 1998 este numit membru al Academiei regale britanice iar în 1999 își conferă gradul de Comandant al Imperiului Britanic (CBE) pentru contribuția adusă la dezvoltarea artelor în Marea Britanie. Richard Deacon locuiește și lucrează la Londra.

Sculpturile lui Deacon folosesc forme curbe, organice, realizate dintr-o gamă largă de materiale asociate în mod tradițional cu producția de bunuri industriale sau casnice. Atât metoda de construcție, cât și meșteșugul artizanal implicate în producerea acestora sunt perfect descifrabile la nivelul detaliilor de suprafață. Șuruburi, nituri, cusături, lipituri pe diverse materiale cum ar fi oțel galvanizat, fier ruginit, pinză, piele, linoleum sau lemn, toate pot fi ușor identificate. În ultimele două decenii Deacon a creat un corpus coherent, dar în același timp foarte diversificat de lucrări sculpturale, în care formele naturale sunt abordate cu o sensibilitate industrială. Ele merg de la dimensiunile modeste, casnice ale seriei „Artă pentru alții”, încă neterminată, pînă la lucrări monumentale realizate ca urmare a unor comenzi publice.

Limbajul și vorbirea joacă un rol deosebit de important în modul de abordare al artistului. El afirmă: „Mă gindesc că realizarea unor lucruri, a unor structuri, nu diferă de pildă de puterea limbii, căci este o modalitate de a forma...desigur, nu în aceeași măsură ca limbă, dar este totuși o modalitate prin care lumea, univers haotic de fapt, devine inteligibilă.”

Titlurile lucrărilor lui sunt adesea expresii familiare în limba engleză, cum ar fi *Girls and Boys (come out to play)* din 1982 sau *Kiss and Tell* din 1989—ele sugerind posibile interpretări metaforice ale sculpturilor în cauză. Într-o expoziție recentă, intitulată „Days Like These”, cu prilejul Trienalei de artă contemporană britanică organizată de Tate Britain din Londra în 2003, Deacon a expus un număr de creații realizate în ceramică din 1999 încoace. Deși acestea par a anunța un nou început în creația lui Deacon, ele constituie mai degrabă o întoarcere la un material cu care artistul a lucrat pentru prima dată la sfîrșitul anilor '70. El explorează noi forme și culori, modelarea lutului și smalțurile colorate dispuse în straturi, constituind noi modalități de experimentare. Deacon lucrează intens, pe intervale delimitate de timp, cu rezultate extrem de diferite—de la forme solide precum *Altă Țară* (2001) la structuri deschise ce cuprind un spațiu central ca *De toate felurile* (2003). În discuțiile despre metoda sa de lucru, Deacon a mărturisit că „materialul și manipularea sunt esențiale” în ceea ce face, cum de altfel se poate vedea și în caracterul experimental al noilor sale lucrări ceramice.

DEACON WAS BORN in Bangor, North Wales. He studied at St. Martin's School of Art, London, 1969–1972, and was later at the Royal College of Art, London, 1974–1977. In 1978–1979 he lived and worked in New York. He had his first solo exhibition at the Royal College of Art Galleries in 1975 and his first solo show at the Lisson Gallery, London in 1983, where he has continued to exhibit on a regular basis ever since. He has had numerous important solo museum exhibitions including the Bonnefanten Museum, Maastricht in 1987, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1989, Museum Haus Lange and Museum Haus Esters, Krefeld in 1991, Tate Gallery Liverpool in 1999 and PS1, New York in 2001.

Deacon has received a number of important international sculpture commissions, including the first major public sculpture commission for a western artist in Beijing, China in 1999. He was awarded the Turner Prize at the Tate Gallery in 1987, the Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres by the French Government in 1996, was elected Royal Academician in 1998, and was appointed CBE for his significant contribution to the arts in Britain in 1999. Deacon lives and works in London.

Deacon's sculptures employ organic, curvilinear forms made from a wide range of materials more traditionally associated with the manufacturing of industrial and domestic products. The works display both the method of construction and the craftsmanship involved in their making through surface detail; screws, rivets, stitching, gluing on diverse materials such as galvanised steel, corrugated iron, cloth, leather, linoleum and laminated wood. For the last two decades he has produced a highly coherent and yet diverse body of work with sculpture which combines natural forms with an industrial sensibility, ranging from the domestic scale of his ongoing 'Art for Other People' series to the monumental work for public commissions.

Language and speech have played an important role in Deacon's approach to his work: 'I think of making things, structuring, as being an activity not unlike the power of speech, in that it is a means of giving shape... it's obviously not in the same order as language, but it's a means whereby the world, a chaotic universe, is actually made understandable.' The titles for his sculpture have often been based on well-known English phrases, as with both *Girls and Boys (come out to play)*, 1982 and *Kiss and Tell*, 1989, titles which suggest a possible metaphorical reading to the sculpture. In a recent exhibition, 'Days Like These, Tate Triennial of Contemporary British Art' at Tate Britain, London in 2003, Deacon exhibited a number of recent ceramic sculptures made since 1999. Although this provided a seemingly new departure, in effect he was returning to a medium he had first employed in the late 1970s, and these new sculptures explore both form and colour through the experience of modelling with clay and multi-layered colour glazing. Working on the sculptures over intensive periods of time, Deacon has made both solid forms, such as *Another Country*, 2001, and others with an open structure enclosing a central space, as is the case for *All Sorts*, 2003. When discussing his sculptural practice, Deacon has been quoted as saying 'Material and manipulation are core areas in what I do,' and this concept is very much in keeping with the experimental nature of his ceramic sculptures.

RICHARD DEACON

Sisters (versió de joc), 1982
Linoleum, placa
51.5 x 115 x 152.5 cm
Dressel Council

Boys and Girls (come out to play), 1982
Wood
120 x 120 x 120 cm

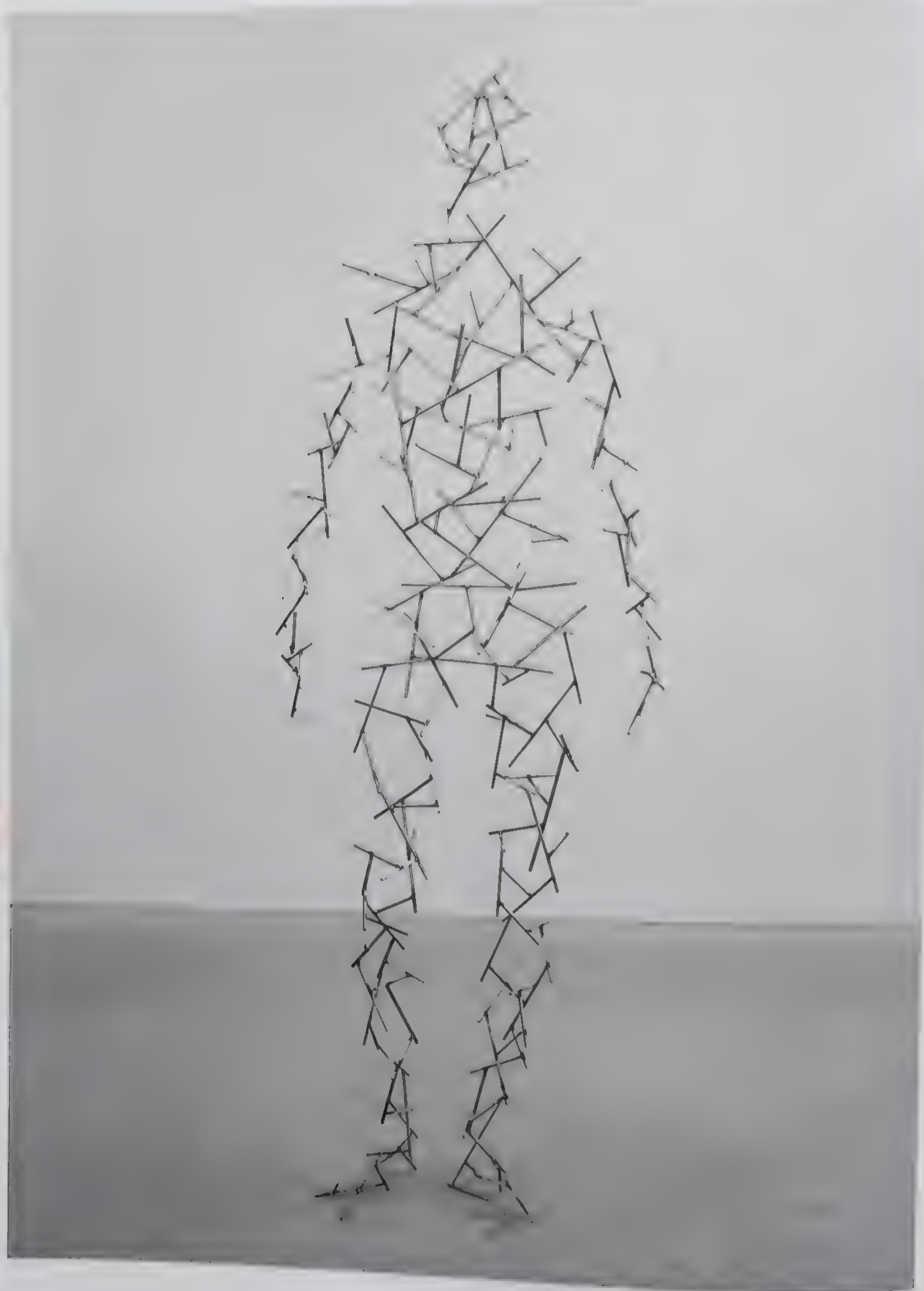


RICHARD DIAZONI

Coat and Tail, 1980
Enamel, cherries, placaj, opal
175 x 223 x 102 cm
Arts Council Collection, Hayward Gallery, London

Coat and Tail, 1980
epoxy, timber, plywood, steel
175 x 223 x 102 cm
Arts Council Collection, Hayward Gallery, London





Antony Gormley, n. 1950

ANTONY GORMLEY S-A NĂSCUT la Londra. După cursuri de arheologie, antropologie și istoria artei urmate la Trinity College din Cambridge (1968–1971), el și-a continuat studiile la Central School of Art din Londra (1974–1975), la Goldsmith's School of Art din cadrul Universității londoneze (1975–1977) și apoi la Slade School of Fine Arts din cadrul aceleiași universități (1977–1979). În 1994 i s-a decernat Premiul Turner la Tate Gallery din Londra. Gormley a deschis prima expoziție personală la Serpentine Gallery din Hyde Park și la Whitechapel Art Gallery din Londra în 1981. De atunci expune cu regularitate în diferite galerii și muzeu din lume. O mare expoziție personală a fost organizată la Konsthall din Malmö, Tate Gallery din Liverpool și Muzeul Irlandez de Artă Modernă în 1993–1994. Lucrările artistului figurează în numeroase colecții din întreaga lume.

Opera lui Gormley abordează cu predilecție corpul omenesc și relația dintre masă și spațiu. Artistul lucrează cu materiale diverse, de la beton, fier și teracotă, pînă la plumb, unul dintre cele mai importante materiale pentru el. Sculpturile figurative în plumb sunt mulaje luate după propriul corp în diferite poziții – în picioare, îngenunchiat, culcat, ghemuit. Mulajele sunt luate mai întîi în ghips, prelucrate și rafinate, apoi turnate în fibră de sticlă. Plumbul este adăugat pe secțiuni și sudat peste suportul din fibră de sticlă. La începutul anilor '80 Gormley a început să lucreze în lut, material care îi evocă un sentiment de libertate, ca în cazul figurilor omenești ce scapă din carcasa de plumb a propriilor corpuri.

De la sfîrșitul anilor '80 Gormley a acceptat multe comenzi de sculpturi pentru spații publice. Lucrările sale pot fi văzute la Derry, Birmingham, Rennes sau Kassel. Printre numeroasele comenzi publice realizate de artist se numără și renumitul *Înger al Nordului*, situat în nord-estul Angliei, figură uriașă din oțel, de douăzeci de metri înălțime, cu aripi avind o avengură de cincizeci de metri. În 1990 Gormley a creat prima sa instalatie de tip *Cimp*, constând din figuri de teracotă: aproximativ treizeci și cinci de mii de figurine cît palma, modelate sumar de mînă, așezate una lîngă alta pentru a forma o mulțime densă. Gormley a creat astfel de cîmpuri pentru Australia, America, Europa, precum și un *Cimp* pentru Insulele Britanice. Gormley trăiește și lucrează la Londra.

GORMLEY WAS BORN in London. He read archaeology, anthropology and art history at Trinity College, Cambridge, 1968–1971, studied at the Central School of Art, London 1974–1975, Goldsmith's College, University of London, 1975–1977 and Slade School of Fine Art, University of London, 1977–1979. He was awarded the Turner Prize in 1994 at the Tate Gallery, London. Gormley had his first solo exhibitions in London at the Serpentine Gallery and the Whitechapel Art Gallery in 1981 and has continued to exhibit regularly worldwide. He had a major solo exhibition organised jointly by Konsthall Malmö, Tate Gallery, Liverpool and the Irish Museum of Modern Art 1993–1994. His work is included in major international and public collections.

Gormley's work is concerned with the body and the relation of mass to space. He works with a variety of materials including concrete, iron, terracotta and, most significantly, lead. The lead figure sculptures are moulds of his own body, standing, kneeling, lying, crouching. They are taken first in plaster, adjusted, refined, then cast in fibreglass. The lead is then added in sections and soldered over the fibreglass support. Gormley introduced clay into his practice in the early 1980s, a medium he associates with a sense of freedom; it is often seen in the form of figures escaping from their lead body casings.

Since the late 1980s, Gormley has undertaken numerous public sculpture commissions and has work sited in Derry, Birmingham, Rennes and Kassel amongst others. His prolific public commissions include what has now become a famous landmark in the north-east of England, *The Angel of the North*, a vast winged figure in corten steel standing 20 metres high with a wing span of 50 metres. In 1990 he embarked on the first of his *Field* installations of terracotta figures: approximately 35,000 palm-sized figures, roughly modelled by hand and placed side by side to form a dense crowd. There are in all *Fields* for Australia, America, Europe and a *Field* for the British Isles.

Gormley lives and works in London.

ANTONY GORMLEY

Domeniu XXXIV, 2003
Bară de oțel inoxidabil
186 x 69 x 35 cm
Colecția artistului

Domeniu XXXV, 2003
Stainless steel bar
186 x 69 x 35 cm
Collection the artist

ANTONY GORMLEY

Afără din lumea asta, 1983–84
Plumb, fibră de sticlă, teracotă, ghips
130 x 120 x 90 cm
British Council

Out of this world, 1983–84
Lead, fibreglass, terracotta, plaster
130 x 120 x 90 cm
British Council



Mona Hatoum, n. 1952

MONA HATOUM S-A NĂSCUT la Beirut (Liban) și a studiat la Colegiul Universității din Beirut între 1970-1972. În 1975 vine la Londra ca turist, iar între timp, în țara sa izbucnește războiul civil, fapt care o determină să se stabilească în Anglia. Își continuă studiile mai întii la Byam Shaw School of Art (1975-1979) apoi la Slade School of Art (1979-1981), ambele din Londra. Expune activ, lucrările sale figurind în numeroase expoziții importante de grup precum „Identita e Alterita: Figure del Corpo, 1895-1995” (Biennala de la Veneția, ediția a 46-a, 1995), „Rites of Passage: Art for the End of the Century” (Tate Gallery, Londra, 1995), Documenta x (Kassel, Germania, 2002). În 1994 a deschis o expoziție personală la Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou din Paris, iar în 1997 Chicago Museum of Contemporary Art i-a organizat o mare expoziție personală, itinerată apoi la New Museum of Contemporary Art din New York, Museum of Modern Art din Oxford și Scottish National Gallery of Modern Art din Edinburgh. O altă retrospectivă a fost organizată de curind la Centro de Arte de Salamanca și Centro Galego de Arte Contemporanea din Santiago de Compostela (2002-2003). Mona Hatoum a fost nominalizată pentru Premiul Turner conferit de Tate Gallery în 1995 și a primit o bursă DAAD în cadrul Programului Internațional pentru Artiști, care i-a oferit prilejul unei stagii la Berlin în 2003-2004. Mona Hatoum trăiește și lucrează la Londra.

Debutând cu lucrări de performance și video, Mona Hatoum a început să se ocupe de sculptură și instalații la sfîrșitul anilor '80. Ea abordează cu predilecție probleme legate de identitate, dizlocare, constringeri, dar și idei contradictorii cum ar fi cele de atracție și repulsie. Chiar de la începutul carierei sale, Mona Hatoum a făcut experiențe legate de electricitate, de trecerea curentului prin diferite obiecte, o preocupare constantă identificabilă în toată creația sa. Sculptura cinetică + și – din 1994 își ia numele de la polaritatea semnelor simbolice prin care se identifică în electricitate polul pozitiv și cel negativ. Prin intermediul unui motor electric ce pune în funcțiune un braț care se rotește, făcând și stergând urme pe un pat de nisip, Mona Hatoum a creat de fapt un desen care se face și se șterge singur.

De mai mulți ani, Mona Hatoum folosește ca puncte de plecare pentru sculpturile sale obiecte casnice. Prin manipularea contextului și a dimensiunii, a materialelor utilizate, artista schimbă și deturnează utilitatea diferitelor piese de mobilier și a ustensilelor de bucătărie, care devin astfel ostile, chiar amenințătoare. *Incommunicado*, din 1993, este una dintre numeroasele piese care pornesc de la un pat de copil, a cărui imagine a pierdut însă orice conotație de securitate sau căldură prin folosirea unei suprafețe de oțel și prin înlocuirea arcurilor cu o sîrmă întinsă la maximum. Tot astfel, în *Covor de rugăciune*, din 1995, suprafața plușată a unui covor de rugăciune a fost înlocuită cu mii de ace minuscule.

Proiectul de panou *Peste cadavrul meu* realizat de Mona Hatoum între anii 1988-2002 diferă substanțial de celelalte lucrări ale artistei. În loc să sugereze lipsa unui corp, artista se folosește pe sine ca subiect angajat într-un act de apărare: Mona Hatoum sfidează cu privirea forțele opresive întruchipate de un soldat de jucărie. O lucrare directă, plină de semnificație, care concentrează toate preocupările Monei Hatoum legate de structurile puterii sociale și problemele de exercitare a controlului.

HATOUM WAS BORN in Beirut, Lebanon and studied at Beirut University College from 1970-1972. Travelling to London as a visitor in 1975, she ended up staying when the outbreak of civil war in Lebanon prevented her from returning home. She subsequently studied in London at the Byam Shaw School of Art, 1975-1979, and the Slade School of Fine Art, 1979-1981. She has since exhibited extensively, her work being included in numerous important group exhibitions including 'Identita e Alterita: figure del corpo 1895-1995' at the XLVI Venice Biennale, 1995, 'Rites of Passage: Art for the End of the Century', at the Tate Gallery, London, 1995, and Documenta x, Kassel, Germany in 2002. She had a solo exhibition at the Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris in 1994, and a major solo survey exhibition was organised by the Chicago Museum of Contemporary Art in 1997 which subsequently toured to the New Museum of Contemporary Art, New York, the Museum of Modern Art, Oxford, and the Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. A recent survey exhibition was co-organised by Centro de Arte de Salamanca and the Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela and shown in 2002-2003. She was short-listed for the Turner Prize at the Tate Gallery, London in 1995, and has undertaken a residency on the DAAD International Artists' Programme, Berlin in 2003-2004. Hatoum lives and works in London.



Working initially with performance and video, and from the late 1980s with sculpture and installation, Hatoum's work deals with issues of identity, dislocation, constraint and contradictory ideas of attraction and repulsion. From the very beginning of her career, Hatoum experimented with electricity and the passing of current through objects; a concern which has featured often in her work ever since. The kinetic sculpture of 1994, *+ and -*, takes its title from the positive/negative symbols used in electricity to differentiate live and neutral. By means of an electric motor powering a rotating arm, Hatoum has created a self-erasing drawing, perpetually making and deleting marks in a bed of sand.

She has, for many years, worked with domestic objects as a starting point for sculpture. By manipulating the context and scale along with her choice of materials, the original use of items of furniture and various kitchen utensils is subverted and rendered hostile and menacing. *Incommunicado*, 1993, is one of a number of sculptures based on an infant's cot, but in this instance any notion of security or warmth is lost as the surface is steel and the springs have been replaced by tautly stretched wire. Likewise, in *Prayer Mat*, 1995, the soft nap of a prayer rug has been replaced with thousands of tiny needles.

Hatoum's billboard project *Over My Dead Body*, 1988–2002, differs somewhat from the majority of her practice. Rather than imply the absence of a body, the piece uses the artist herself as subject in an act of defiance: Hatoum stares down the forces of oppression in the form of a toy soldier. It is a direct, resonant work which encapsulates Hatoum's concerns with social power structures and issues of control.

MONA HATOUM

Cîtej adinc, 1996
Masă, scaun, față de masă,
farfurie de sticlă, pahar de apă, cuțit, furculiță,
monitor TV, disc DVD și player
Masa: 75 x 90 x 90 cm
Scaunul: 78 x 43 x 38 cm
Colecție particulară
Prin bunăvoie Jay Jopling/White Cube, Londra

+ și -, 1994
Lemn, metal, nisip, motor electric, ediția 2/4
8 x 30 x 30 cm
Arts Council Collection,
Hayward Gallery, Londra

Deep Throat, 1996
Table, chair, tablecloth, glass plate, water glass, knife,
fork, TV monitor, DVD disc and player
Table: 75 x 90 x 90 cm
Chair: 78 x 43 x 38 cm
Courtesy of Jay Jopling/White Cube, London

Prayer Mat, 1994
lemn, metal, nisip, motor electric, ediția 2/4
8 x 30 x 30 cm
Arts Council Collection,
Hayward Gallery, Londra



Acetate, butanol, pinacol, lipids



Damien Hirst, n. 1965

DAMIEN HIRST S-A NĂSCUT la Bristol. La scurt timp după aceea familia s-a mutat la Leeds, artistul urmând cursuri la Kramer College of Art din localitate între 1983–1985. A continuat apoi la Goldsmith's College of Art din Londra între 1986–1989. În 1988, încă student, a fost curatorul de-acum legendarei expoziții „Freeze”. „Freeze” a fost prima dintr-o serie de expoziții de grup organizate și concepute de tineri artiști la sfîrșitul anilor '80—începutul anilor '90. A fost urmată de „Gambler” și „Modern Medicine”. Toate trei prezentau lucrările unei noi generații de artiști în spații de dimensiuni muzeale amenajate însă în clădiri industriale abandonate sau în antreposezite situate în zona de est a Londrei. Atitudinea profesionistă, dinamică, prietenoasă, dialogul stabilit cu mediile de informare prin intermediul expozițiilor au marcat o schimbare radicală în peisajul artistic britanic. Mulți dintre artiștii care au expus cu aceste ocazii și-au cîștigat în deceniul următor o reputație internațională, Hirst însuși devenind cel mai celebru artist al generației sale, faima sa depășind cu mult sfera artistică pentru a ajunge un soi de nume de marcă.

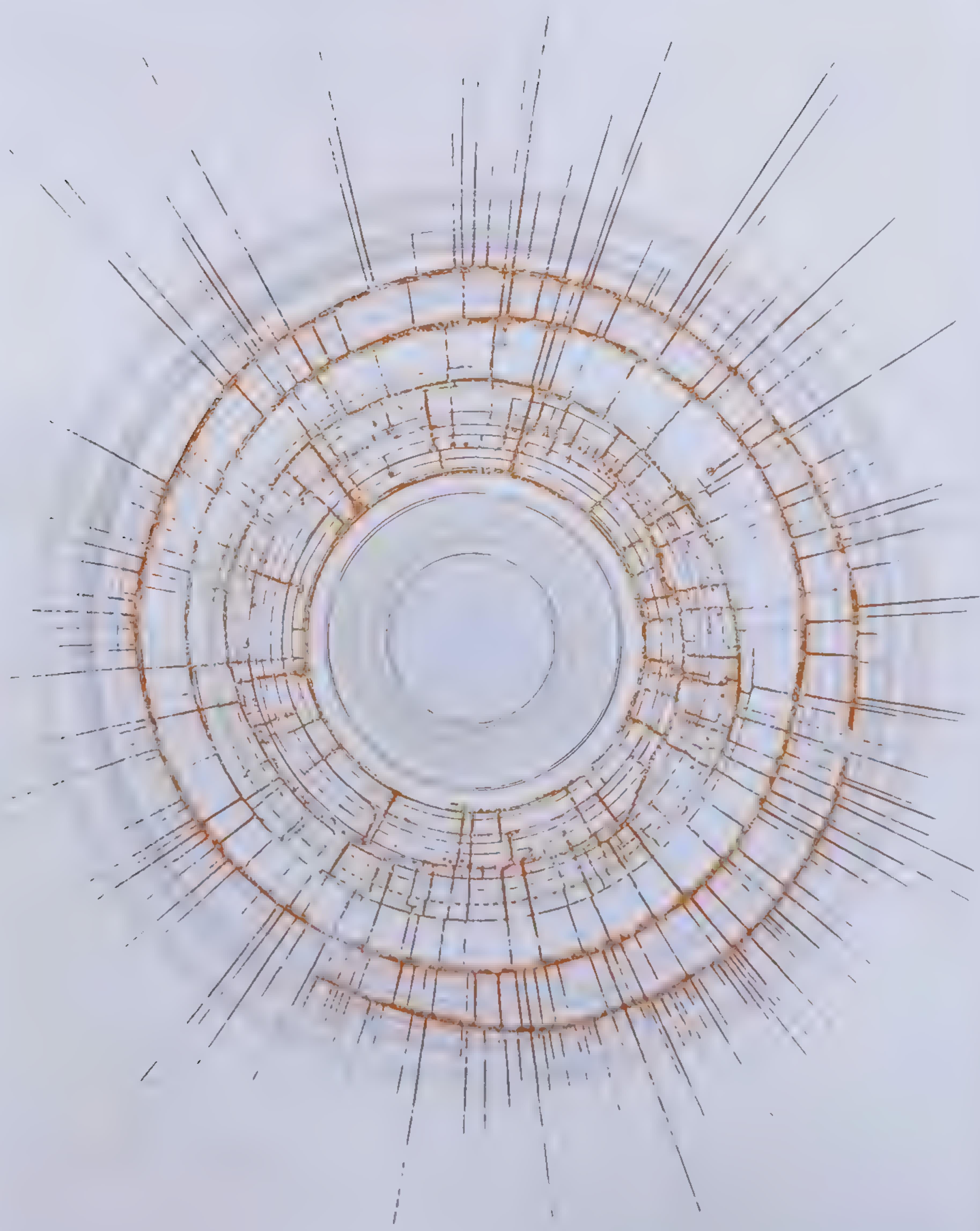
Hirst și-a organizat prima expoziție personală, „In and Out of Love”, într-o prăvălie goală din zona de vest a Londrei, în 1991. Cîteva luni mai tîrziu, a deschis expoziția „Internal Affairs”, prima personală într-o galerie publică, la Institute of Contemporary Arts din Londra. Acesteia i-a urmat prima expoziție new-yorkeză a artistului intitulată „Pharmacy”, în 1992. În același an, la Treia Bienală Internațională de la Istanbul a inclus un număr mare de lucrări ale artistului. Hirst a fost selecționat pentru secțiunea Aperto a celei de-a 45-a ediții a Bienalei de la Veneția din 1993, unde a prezentat lucrarea *Mama și Pruncul despărțiti*, constînd dintr-o vacă și un vițel secționați în două și expuși în patru vitrine cu formaldehidă. În 1994 a fost curatorul expoziției „Some Went Mad, Some Ran Away”, organizată la Serpentine Gallery din Londra și a regizat filmul *Hanging Around* prezentat în primăvară anului 1996 în cadrul expoziției „Spellbound: Art and Film”, organizată la Hayward Gallery din Londra.

Lucrări ale lui Damien Hirst au fost incluse în nenumărate expoziții importante de grup, printre care amintim „Un siècle de sculpture anglaise” la Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1996, „Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection”, la Royal Academy of Arts din Londra, 1997, și „Blast to Freeze: British Art in the 20th Century” la Muzeul de Artă din Wolsburg, în 2002–2003. Hirst a primit premiul Turner conferit de Tate Gallery în 1995. Artistul locuiește în Devon și își împarte timpul de lucru între cîteva atelierel din Londra și Devon.

Hirst lucrează cu o mare varietate de materiale, în diverse tehnici și genuri artistice. El abordează marile subiecte cum ar fi dragostea, dorința, viața și moartea, titlurile lui nelăsind loc nici unui dubiu în privința preocupărilor sale. Lucrul acesta este evident în cea mai renumită lucrare a sa, *Imposibilitatea fizică a morții în mintea cuiva care trăiește*, 1991 care reprezintă un rechin-tigru lung de aproximativ patru metri, plutind într-un rezervor de formaldehidă. Expoziția sa personală din 1991, „In and Out of Love”, ocupa două încăperi situate la parterul și demisolul unui magazin nefolosit din vestul Londrei. La demisol, pînze monocrome strălucitoare în culori deschise de acadele conțineau fluturi morți, prinși în pasta groasă de vopsea lucioasă în timp ce în camera de sus ciclul complet de viață al fluturilor exotici era în plină desfășurare, aceștia ieșind din pupele prinse pe pînzele goale, agățate de peretei de jur împrejurul încăperii: fluturii ieșeau din pupe, se hrăneau, se înmulțeau și în cele din urmă mureau. Alte instalații din aceeași perioadă constau din mici dulapuri în care erau expuse recipiente farmaceutice, acvarii cu pești morți și secțiuni ale unor animale moarte păstrate în formaldehidă, constituind tot atîtea aluzii la diverse aspecte ale condiției umane. Alături de acestea erau plasate mari vitrine de podea, în cazul cărora lipsa oricărei prezențe umane lăsa impresia că un corp omenesc tocmai părăsise nu se știe cum acel spațiu încis. Este cazul lucrării *Încerca să interiorizeze totul*, din 1992–1994. Aluzii la un corp absent constituie o constantă a operei lui Hirst. Lucrarea *Te voi iubi mereu*, din 1994, include o cușcă clinică de securitate fabricată din oțel care conține containere de incinerare pentru deșeuri toxice împreună cu îmbrăcămintea de protecție necesară manevrării acestora.

De curînd, Damien Hirst a produs o serie de sculpturi și picturi care aduc în discuție arta, știința și religia, aşa cum se poate vedea în *Înviere*, 1998–2003: un schelet de uz medical suspendat de panouri de sticlă plutește parcă într-o postură de veșnic crucificat—comentariu plin de forță la adresa naturii trecătoare a vieții.

HIRST WAS BORN in Bristol and his family relocated to Leeds soon after. He studied at Jacob Kramer College of Art, Leeds 1983–1985, then at Goldsmith's College, University of London from



DAM
In the
asupr
Grav
Dime
Brasil

In the
on thi
Etchin
Sheet

Brush

1986–1989. Hirst curated the now legendary exhibition 'Freeze' in 1988 whilst still a second year undergraduate. 'Freeze' was the first of the group exhibitions organised and curated by young artists in the late 1980s and early 1990s. 'Gambler' and 'Modern Medicine' followed. All three exhibitions presented the work of a new generation of artists in the museum sized spaces of abandoned industrial buildings and warehouses in the east end of London. The pro-active, media friendly, professional attitude of these shows marked a major change in the artistic landscape of Britain, and many of the exhibited artists went on to establish international reputations in the subsequent decade, Hirst himself becoming the most famous artist of his generation, transcending the art world and becoming a household name.

Hirst staged his first solo exhibition, 'In and Out of Love', in an empty shop in the west end of London in 1991, and later that same year his first solo exhibition in a public gallery, 'Internal Affairs', was held at the Institute of Contemporary Arts, London. His first solo show in New York, 'Pharmacy', followed in 1992. A substantial showing of his work was included in the Third International Istanbul Biennial in 1992, and he was selected for the Aperto Section of the XLV Venice Biennale in 1993, where he showed *Mother and Child Divided*, a work consisting of a cow and calf split in two and displayed in four vitrines of formaldehyde. He curated the exhibition 'Some Went Mad, Some Ran Away' for the Serpentine Gallery, London in 1994, and directed a film, *Hanging Around*, for the exhibition 'Spellbound: Art and Film' at the Hayward Gallery, London, in the spring of 1996. Hirst's work has been shown in many major group shows, including 'Un siècle de Sculpture Anglaise' at the Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris in 1996, 'Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection' at the Royal Academy of Arts, London in 1997, and 'Blast to Freeze: British Art in the 20th Century' at Kunstmuseum Wolfsburg in 2002–2003. Hirst was awarded the Turner Prize at the Tate Gallery, London in 1995. He lives in Devon and divides his work between several studios in London and Devon.

Hirst works with a wide array of materials and across numerous art forms. He tackles the big subjects of love, desire, life and death, his titles leaving little doubt as to his concerns, evident in his most renowned work, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991: a twelve foot tiger shark floating in a glass tank of formaldehyde. His solo exhibition of the same year, 'In and Out of Love', took place in two rooms, ground floor and basement, in a disused shop in London's west end. In the basement, glossy monochrome canvases in bright candy colours held dead butterflies embedded into the slick gloss paint, while upstairs the complete life cycle of the exotic butterflies was acted out as they hatched from pupae attached to raw canvas panels around the room, fed, bred, and eventually died. Other installation works from this time include wall cabinets displaying pharmaceutical products, tanks of dead fish and sections of dead animals in formaldehyde, all of which allude to aspects of the human condition, along with large floor-based vitrine structures, which, though absent of any human presence, emphasise the feeling that a body has recently vacated the enclosed space somehow, as in *He Tried to Internalise Everything*, 1992–4. Allusions to an absent body are a constant through Hirst's work. *I'll Love you Forever*, 1994, incorporates a locked steel clinical security cage containing hospital standard hazardous waste incineration containers, along with the garments required to handle them.

Recently, Hirst has produced a series of sculptures and paintings which bring into play art, science and religion, as exemplified by *Resurrection*, 1998–2003, which presents us with a former medical specimen suspended by plate glass in an eternal floating crucifixion pose, a powerful comment on the transient nature of life.

DAMIEN HIRST

In the Groove (din „Într-o rotație, acțiunea lumii
asupra volumului lucrurilor II") 2002
Gravură
Dimensiunea hărții = 111,7 x 91,4 cm
British Council

In the Groove (from 'In a spin, the action of the world
on things volume II') 2002
Etching
Sheet size 111,7 x 91,4 cm
British Council

DAMIEN HIRST

Teori, modele, metode, demersuri, presupuneri,

rezultate și descoperiri, 2000

Vitruine din sticlă și oțel x 2, mingi de ping pong,

ventilatoare

122 x 180 x 114 cm

Colecție particulară, Londra

Throw it Around (din „Într-o rotație, acțiunea lumii

asupra volumului lucrurilor II”) 2002

Gravură

Dimensiunea hărției = 111,7 x 91,4 cm

British Council

Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions,

Results and Findings, 2000

Glass and steel vitrines x 2, ping pong balls, air blowers

122 x 180 x 114 cm

Private Collection, London

Throw it Around (from ‘In a spin, the action of the

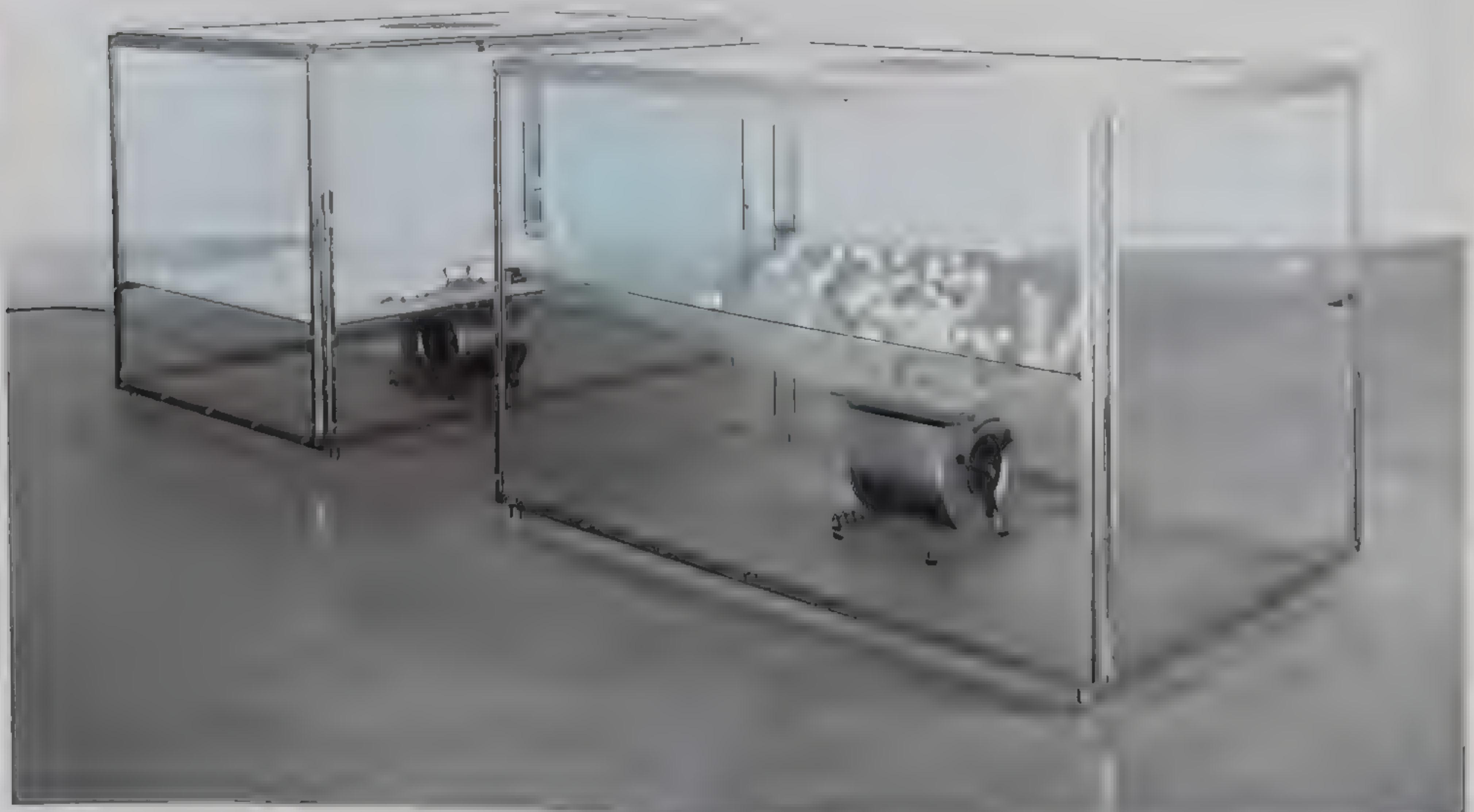
world on things volume II’)

2002

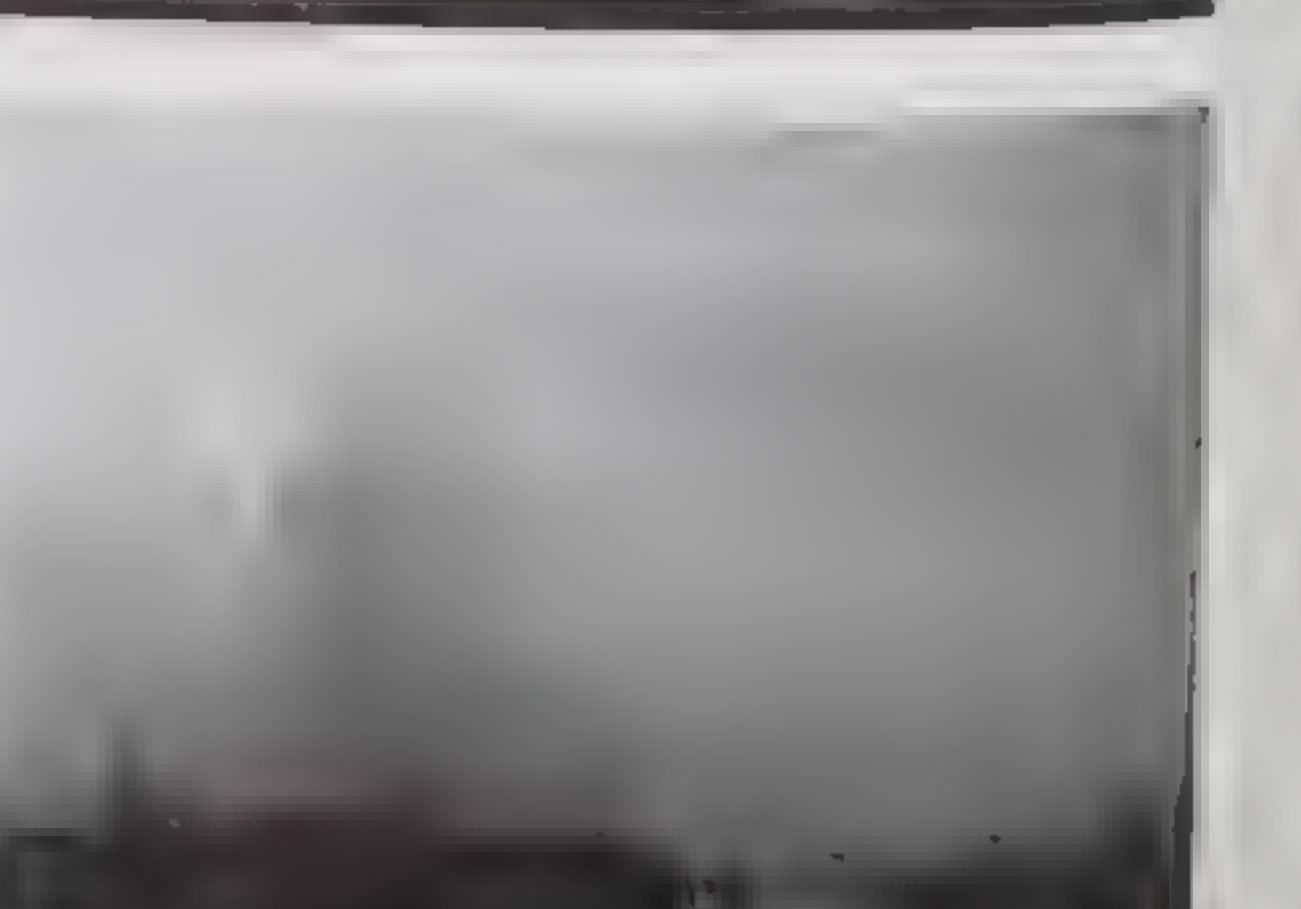
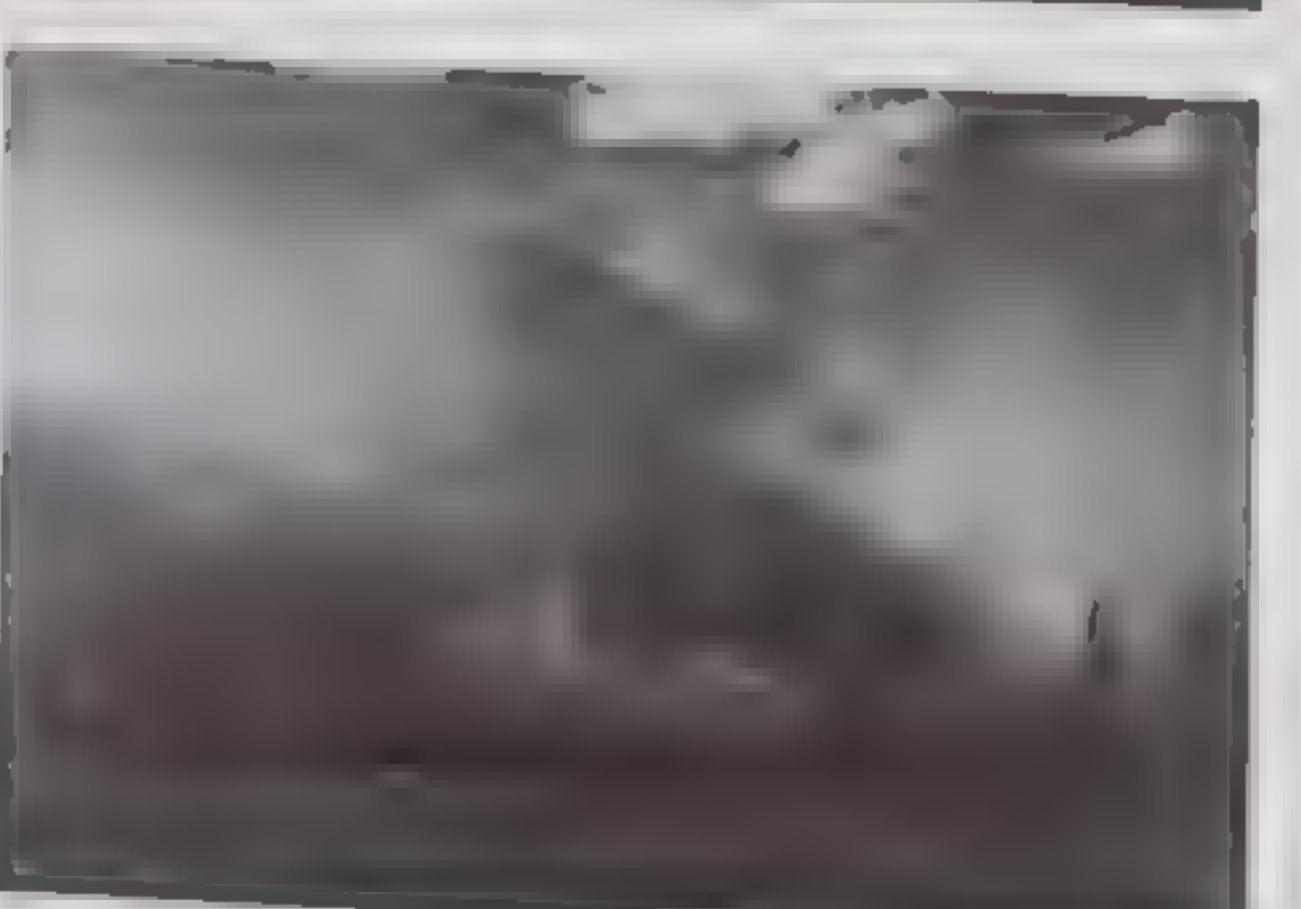
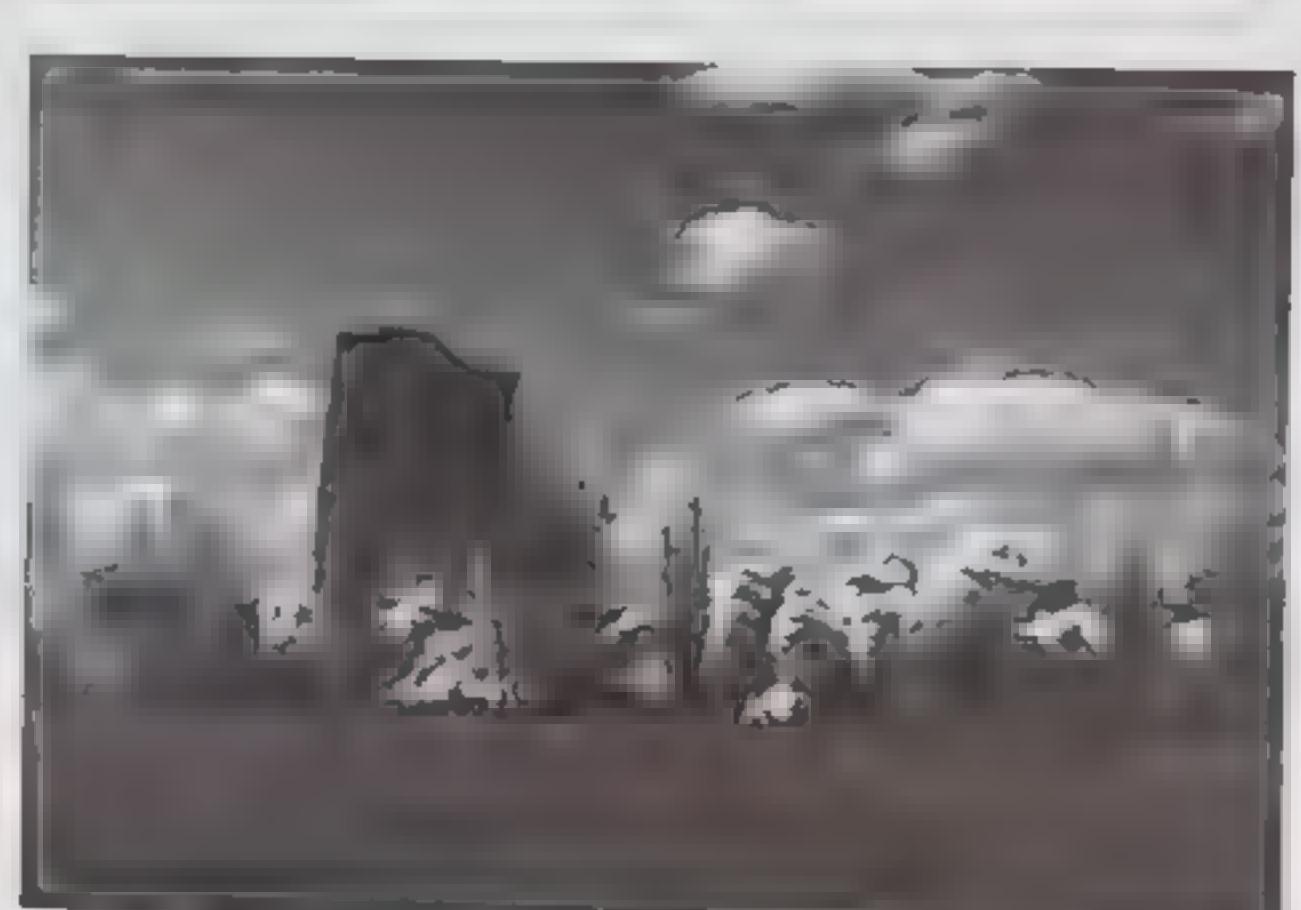
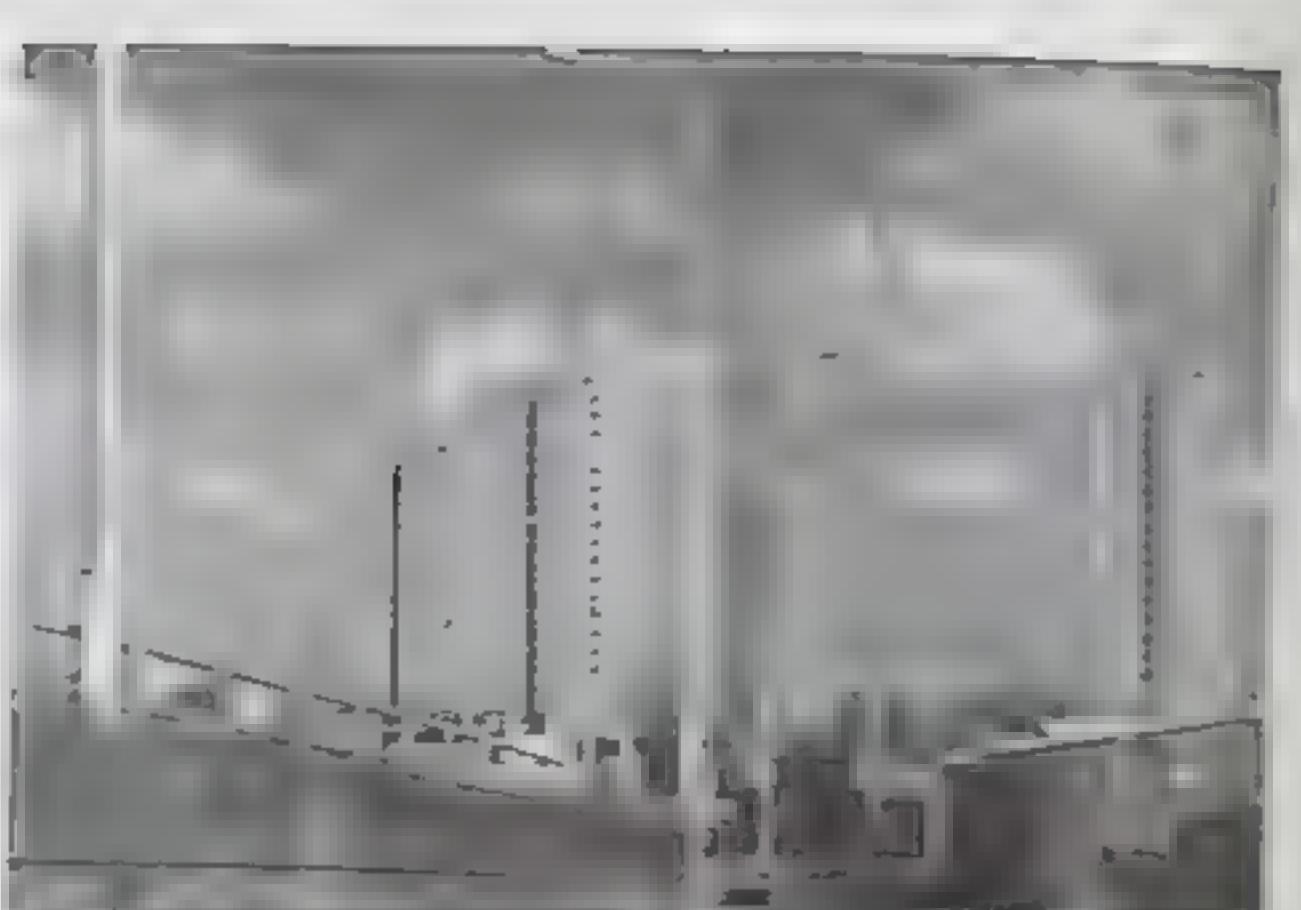
Etching

Sheet size 111,7 x 91,4 cm

British Council







Rachel Whiteread, n. 1963

RACHEL WHITEREAD S-A NĂSCUT la Londra și a studiat pictura la Politehnica din Brighton între 1982–1985, urmând apoi cursurile secției de sculptură de la Slade School of Fine Art din Londra (1985–1987). În 1992 a fost inclusă în programul DAAD pentru artiști, la Berlin, iar un an mai târziu a obținut Premiul Turner oferit de Tate Gallery din Londra. În același an Rachel Whiteread și-a confirmat poziția printre cei mai de seamă artiști ai generației sale și și-a cîștigat reputația internațională cu lucrarea *Casă*, sculptură turnată după interiorul unei case victoriene condamnată la demolare. Sculptura astfel obținută a fost montată chiar pe locul demolării, pe Grove Road din estul Londrei. *Casă* creată de Rachel Whiteread a rămas cîteva luni pe amplasament, fiind ulterior demolată de primăria cartierului Hackney pentru a face loc unui parc (sculptura ocupa unul din colțurile acestuia).

Rachel Whiteread lucrează forme turnate direct după spațiul negativ din jurul sau chiar din interiorul unor obiecte utilitare obișnuite, folosind materiale plastice, răsină și cauciuc. Rezultatul este un memento—spațiul efemer, esența însăși a timpului devenit tangibil. Opera sa recuperează memoria și absența, sculpturile turnate devenind mărturii ale obiectului original; culoarea unui tapet trece în plasticul folosit la turnare, imperfecțiunile căzii de baie de fontă săn fidel redat de răsină. Pe lîngă sculptură, Rachel Whiteread recurge frecvent la fotografie ca mijloc de a documenta totul: structuri, clădiri în construcție sau în demolare, mobilier abandonat în stradă, încăperi goale.

Rachel Whiteread a deschis prima expoziție personală la Carlyle Gallery din Londra în 1988, iar doi ani mai târziu a prezentat la Chisenhale Gallery din Londra *Fantoma*—o sculptură turnată în ghips după o cameră dintr-o casă victoriană. În 1996 Tate Gallery din Liverpool i-a organizat artiștei o importantă expoziție personală, urmată un an mai târziu de o altă expoziție la Palacio Velazquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia din Madrid. Artista a reprezentat Marea Britanie la cea de-a 47-a ediție a Bienalei de la Veneția, primind mult rîvnitul premiu Leul de Aur. A primit o comandă deosebit de importantă pentru Memorialul Holocaustului de la Viena, inaugurat în anul 2000. Lucrări ale artiștei sunt prezente în nenumărate colecții din întreaga lume. Rachel Whiteread locuiește și lucrează la Londra.

WHITEREAD WAS BORN in London and studied painting at Brighton Polytechnic from 1982–1985, and later sculpture at the Slade School of Fine Art, London from 1985–1987. She participated in the DAAD Artist's Programme, Berlin in 1992 and was awarded the Turner Prize at the Tate Gallery, London in 1993. That same year she confirmed her position as one of the most important artists of her generation and gained international fame with *House*, a sculpture cast from the interior space of an entire condemned Victorian terraced house. The resulting sculpture was left in the location where the original house had once stood, on Grove Road in London's east end. *House* stood for six weeks before being demolished by Hackney Council to clear a communal park; the sculpture stood on one edge.

Whiteread casts directly from the negative space around and inside familiar utilitarian objects using plaster, resin and rubber. What remains is a reminder, ephemeral space and time made solid and tangible. Her work traces memory and absence, the cast sculptures bearing evidence of the original object: colour from wallpaper seeping into casting plaster, or imperfections in the underside of a cast iron bath tub faithfully recorded in resin. In addition to her sculpture, Whiteread uses photography as part of her practice: photographs of structures, buildings under construction or demolition, furniture abandoned in the street, empty rooms.

Whiteread had her first solo exhibition in 1988 at the Carlyle Gallery, London and two years later showed *Ghost*, a plaster cast of a room in a Victorian house at the Chisenhale Gallery, London. In 1996, the Tate Gallery Liverpool mounted a major solo exhibition, and an exhibition quickly followed at the Palacio de Velazquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid the following year. She was selected to represent Britain for the XLVII Venice Biennale, for which she won the coveted Golden Lion. Her major commission for the Holocaust Memorial in Vienna was inaugurated in 2000. Her work is represented in major international collections. Whiteread lives and works in London.

RACHEL WHITEREAD

Demolat, 1996
12 fotograme bitonale, tiraj de 35
49 x 74,5 cm
Paragon Press, Londra

Demolished, 1996
12 duotone screenprints, edition of 35
49 x 74,5 cm
Paragon Press, London

RACHEL WHITEREAD

Fără titlu (Şase spaţii), 1994

Răsină

Dimensiuni variabile

Arts Council Collection, Hayward Gallery, Londra

Untitled (Six Spaces), 1994

Resin

Dimensions variable

Arts Council Collection, Hayward Gallery, London



Martin Creed, n. 1968

MARTIN CREED S-A NĂSCUT la Wakefield, dar familia sa s-a mutat la Glasgow cînd artistul avea doar trei ani. Între 1986-1990 a studiat la Slade School of Fine Art din Londra și a continuat să trăiască și să lucreze aici de la absolvire pînă în anul 2001. În toată această perioadă artistul și-a extins sfera preocupărilor spre domeniul compoziției muzicale alături de grupul său experimental intitulat Owada. În 2001 Creed s-a mutat la Alicudi, în Italia, în prezent locuind și lucrînd atît la Londra, cît și în Italia, la Alicudi. În 2001 a fost cîștigătorul Premiului Turner, la Tate Britain. Prima expoziție personală a lui Creed a avut loc la Starkmann Limited din Londra, în 1993. De atunci a organizat numeroase expoziții personale: la Camden Arts Centre din Londra (1995), Școala Britanică din Roma (1997), Alberto Peola Arte Contemporanea din Torino (1999), Southampton City Art Gallery (2000), Kunsthalle din Berna (2003) și la Centrul pentru Artă Contemporană din Varșovia (2004). Printre expozițiile de grup la care a participat se numără „Outta Here“ la Transmission Gallery (1992), „Affinata“ la Castello di Rivara din Torino și „Ace!“ la Hayward Gallery din Londra (1996), „Dimensions Variable“ la Muzeul Municipal de Artă din Helsinki (1997), „Speed“ la Whitechapel Art Gallery din Londra (1998), „Intelligence“ în cadrul Trienalei Tate de Artă Britanică Contemporană, la Tate Britain din Londra, și „Protest and Survive“ la Whitechapel Art Gallery din Londra (2000), „Art/Music: Rock, Pop, Techno“, la Muzeul de Artă Contemporană din Sydney, și „Space-Jack!“ la Muzeul din Yokohama (2001), „Tempo“, la Museum of Modern Art din New York, și „Rock My World“ la CCAC din San Francisco (2002), „Adorno“, la Kunsthalle din Frankfurt, și „Shine“, la Museum Boijmans Van Beuningen din Rotterdam (2003), „State of Play“, la Serpentine Gallery din Londra (2004).

Lucrările lui Martin Creed exprimă preocuparea artistului pentru tensiunea dintre „ceva“ și „nimic“, interesul său pentru ce anume constituie o operă de artă și pentru valoarea pe care o lucrare anume o are în raport cu lumea înconjurătoare. O piesă din 1996, intitulată *întreaga lume + opera = întreaga lume* ilustrează elovent aceste probleme; lucrarea există ca formulă care neagă însăși existența ei și propria integrare în lumea înconjurătoare prin simplul act al lecturii și înțelegерii. Lucrarea este prezentată fie ca semn de neon, fie ca simplu text imprimat pe o foaie de hîrtie de format A4, modalitatea depinzînd exclusiv de contextul care i se pare artistului că s-ar potrivi mai bine în momentul expunerii.

Toate lucrările lui Martin Creed primesc un număr și sunt catalogate; de la obiecte intervenționiste la scrieri, cîntece și interviuri. Sistemul de numerotare este aplicat într-o manieră nelineară, astfel încît uneori numărul nu are nici o legătură cu data la care a fost creată piesa, dar numărul, o dată pus, nu mai este folosit din nou. *Lucrarea nr. 158* din 1996 este o simplă foaie de hîrtie albă, de format A4, cu următorul text: „ceva în partea stîngă, chiar cum intri, nici prea sus, nici prea jos“. Coala înrămată este prinsă de perete conform descrierii. *Lucrarea nr. 115*, din 1995, este subintitulată *un opritor de ușă fixat de podea astfel încît să permită o deschidere a ușii în unghi de numai 30 de grade*, perfect corespunzător cu ceea ce va întîlni vizitatorul la intrarea în galerie. Prin aceste intervenții subtile, Creed modifică incredibil experiența pe care o avem în galerie: este extrem de neplăcut că sănătem obligați să ne strecurăm în sală printr-o ușă întredeschisă sau, ca în cazul *Lucrării Nr. 100*, că trebuie să evităm o grămadă de plăci de faianță plasată în mod ciudat peste faianță dintr-o toaletă a galeriei! Ce să spunem însă de placerea resimțită la scufundarea în sute de baloane albe umflate, ca în cazul *Lucrării Nr. 204* din 1999—*jumătate din aerul dintr-o încăpere*, sau ca în strania metaforă a emoției umane din *Lucrarea Nr. 127*, din 1995—*lumini care se aprind și se sting*.

Lucrarea nr. 78 din 1993 este descrisă de autor după cum urmează: *Atîtea pătrățele de 2,5 cm de cîte este nevoie, tăiate dintr-o bandă de leucoplast de 2,5 cm, puse una peste alta cu partea adezivă în jos pentru a forma un teanc în formă de cub, cu latura de 2,5 cm.* Despre ea Creed spune: „Dacă această lucrare a început în vreun fel anume, atunci a debutat ca o încercare de a face ceva, dacă nu cumva nimic. Dacă este valabilă prima aserțiune, problema era de a încerca să stabilesc, printre altele, din ce material putea fi acel ceva, ce formă să aibă, ce dimensiune, cum putea fi construit, cum putea fi situat, prinț, cum ar fi putut fi amplasat, cum putea fi expus, dacă era să fie portabil, cum putea fi ambalat, depozitat, cum putea fi autentificat, prezentat, cum putea fi vîndut, ce preț să aibă, cîte astfel de ceva-uri ar fi fost să fie sau dacă trebuia să fie chiar și unul, de nu cumva nu trebuia să fie nici unul.“

CREED WAS BORN in Wakefield, his family relocating to Glasgow when he was three years old. He studied at the Slade School of Fine Art, London from 1986–1990, then lived and worked in London from 1990–2001, during this time also extending his practice into musical composition with his group project Owada. Creed relocated to Alicudi, Italy in 2001 and now lives and works in both London and Alicudi. Creed was the Turner Prize winner at Tate Britain in 2001. His first solo exhibition was held at Starkmann Limited, London in 1993. Since this time, he has exhibited widely with solo exhibitions in Camden Arts Centre, London, 1995, The British School at Rome, 1997, Alberto Peola Arte Contemporanea, Turin, 1999, Southampton City Art Gallery, 2000, Kunsthalle Bern, 2003 and Centre for Contemporary Art, Warsaw, 2004. His group exhibitions include 'Outta Here', Transmission Gallery, 1992, 'Affinata', Castello di Rivara, Turin, and 'Ace!', Hayward Gallery, London, 1996, 'Dimensions Variable', Helsinki City Art Museum, 1997, 'Speed', Whitechapel Art Gallery, London, 1998, 'Intelligence, Tate Triennial of Contemporary British Art' at Tate Britain, London, and 'Protest and Survive', Whitechapel Art Gallery, London, 2000, 'Art/Music: Rock, Pop, Techno', Museum of Contemporary Art, Sydney, and 'Space-Jack!', Yokohama Museum, 2001, 'Tempo', Museum of Modern Art, New York, and 'Rock My World', CCAC, San Francisco, 2002, 'Adorno', Kunsthalle Frankfurt, and 'Shine', Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 2003 and 'State of Play', Serpentine Gallery, London, 2004.

Martin Creed's work is concerned with the tension between something and nothing, with what exactly constitutes an artwork, and the value of that work in relation to the world around it. A work from 1996 entitled *the whole world + the work = the whole world* eloquently conveys this inquiry; the work existing as a formula which negates its very existence and integration into the world around it through the simple action of reading and comprehension. The piece is presented either as neon signage, or perhaps as a simple printed text on an A4 sheet of paper, the form depending on the context the artist feels suits best at the time of exhibiting.

Everything Creed makes is assigned a work number and catalogued; from interventional objects to writing, songs and interviews. The number system is often assigned in a non-linear fashion and does not necessarily relate to the date a piece was created, but a number, once assigned, is never used again. *Work #158, 1996*, is a simple sheet of framed A4 white office paper with the sentence 'something on the left, just as you come in, not too high or low' printed in black ink. The framed piece of A4 hangs on the wall exactly as described. *Work #115, 1995*, is subtitled *a doorstop fixed to a floor to let a door open only 30 degrees*, which is again, exactly what the viewer encounters on entering the gallery. Through these subtle interventions, Creed alters our experience of the gallery to startling effect; the annoyance of having to squeeze through a semi-opening gallery door or, as in *Work #100*, avoid an awkwardly placed cubic stack of tiles built on top of an existing tile in a gallery toilet. The excitement of being engulfed in hundreds of inflated white balloons—*Work #204, 1999: half the air in a given space*—or the strangely moving metaphor for human emotion in *Work #127, 1995: the lights going on and off*.

Work #78, 1993, is described: *as many 2.5cm squares as are necessary cut from 2.5cm Elastoplast tape and piled up, adhesive sides down, to form a 2.5cm cubic stack*. Of this work, Creed has said: 'If anything, this work began as an attempt to make something, if not nothing. If that, the problem was to attempt to establish, amongst other things, what material something could be, what shape something could be, what size something could be, how something could be constructed, how something could be situated, how something could be attached, how something could be positioned, how something could be displayed, how something could be portable, how something could be packaged, how something could be stored, how something could be certified, how something could be presented, how something could be for sale, what price something could be, and how many of something could there be, or should be, if any, if at all.'

Lucrare nr. 78: Atitea pătrățele de 2,5 cm de cîte
este nevoie să fie dintr-o bandă de leucoplast de
2,5 cm, puse una peste alta cu partea adezivă în
jos pentru a forma un teanc în formă de cub, cu
latura de 2,5 cm, 1996

Leucoplast, polistiren, hîrtie, carton

10 x 10 x 10 cm

British Council

Work No. 78. As many 2,5 cm squares as are necessary
cut from 2,5 cm Elastoplast tape and piled up, adhesive
side down, to form a 2,5 cm cubic stack, 1996

Elastoplast tape, polystyrene, paper, cardboard

10 x 10 x 10 cm

British Council



SPIRAL JETTY

Detailed directions:

1. Go to the Golden Spike National Historic Site (GSNHS), 30 miles west of Brigham City, Utah. The Spiral Jetty is 15.5 dirt-road miles southwest of the GSNHS.

To get there (from Salt Lake City) take I-80 north approximately 65 miles to the Corinne exit, just west of Brigham City, Utah. Exit and proceed 2.5 miles west, on State Highway 83, to Corinne. Proceed through Corinne, and drive another 17.7 miles west, still on highway 83, to Lampos Junction. Turn west off highway 83 at Lampos, and drive 7.7 miles up the east side of Premonitory Pass to the GSNHS.

2. From the Visitor Center at the GSNHS, drive 5.6 miles west on the main dirt road running west from the Center. Remember to take the county dirt road...not the railroad grade.

3. Five point six miles will bring you to an intersection. From this vantage you can see the lake. And looking southwest, you can see the low foot hills that make up Rozel Point, 9.9 miles distant.

4. At this intersection the road forks: One road continues west and the other goes south. Take the south fork. Both forks are Box Elder County Class D (maintained) roads.

5. Immediately you cross a cattle guard. Call this cattle guard #1. Including this one, you will cross four cattle guards before you reach Rozel Point and the Spiral Jetty.

6. Drive 1.3 miles south. Here you will see a corral on the west side of the road. Here too, the road again forks. One fork continues south along the Premonitory Mountains. This road leads to a locked gate. The other fork goes southwest toward the bottom of the valley and Rozel Point. Turn onto the southwest fork, just north of the corral. This is also a Box Elder County Class D road.

7. After you turn southwest, you will go 1.7 miles to cattle guard #2. Here, besides the cattle guard, you will find a fence but no gate.

8. Continue southeast 1.2 miles to cattle guard #3, a fence, a gate, and a sign on the gate which reads, "Premonitory Ranch."

9. Another .50 miles will bring you to a fence but no cattle guard and no gate.

10. Continue 2.3 miles south/southwest to a combination fence, cattle guard #4, iron-pipe gate...and a sign declaring the property behind the fence to be that of the Rafter S Ranch. Here too, is a "No Trespassing" sign.

11. If you choose to continue south for another 2.3 miles, and around the east side of Rozel Point, you will see the Lake and a jetty (not the Spiral Jetty) left by oil drilling exploration in the 1950's. As you approach the Lake, you will see an abandoned, pink and white trailer (mostly white), an old army amphibious landing craft, an old Dodge truck...and other assorted trash.

The trailer is the key to finding the road to the Spiral Jetty. As you drive slowly past the trailer, turn immediately to the west, passing on the south side of the Dodge, and onto a two-track trail that contours above the oil-drilling debris below. This is not much of a road! In fact, at first glance it might not look to be a road at all. Go slow! The road is narrow; brush might scratch your vehicle, and the rocks, if not properly negotiated, could high center your vehicle.

12. Drive .6 miles west/northwest around Rozel Point and look toward the Lake. The Spiral Jetty should be in sight.

Tacita Dean, n. 1965

TACITA DEAN S-A NĂSCUT la Canterbury și a studiat la Falmouth School of Art între 1985-1988, după care, în 1990 a intrat la Slade School of Fine Art unde a urmat cursuri pînă în 1992. În 1998 a fost nominalizată pentru Premiul Turner acordat de Tate Gallery, iar în 2002 a primit Premiul pentru Artă al orașului Aachen. A mai fost nominalizată pentru Premiul Galeriei Naționale pentru Artă Tânără de la Gara Hamburg din Berlin. Tacita Dean a lucrat la Berlin în cadrul Programului Internațional pentru Artiști DAAD în 2000-2001.

Prima expoziție personală a Tacitei Dean, „The Martyrdom of St. Agatha and Other Stories”, a fost inaugurată în 1994 în spațiile a două galerii slovene, Galeria Skuc din Ljubljana și Galeria Umetnostna din Maribor. De atunci artista a avut multe alte expoziții personale, prezentate la Galerie „La Box”, Ecole Nationale des Beaux Arts din Bourges (1995), la Tate Gallery („Foley Artist” în 1996), la Witte de With Center for Contemporary Art din Rotterdam și The Drawing Centre din New York, în 1997, ICA Philadelphia (1998), Sala Montcada de la Fundació „la Caixa” din Barcelona (2000), Tate Britain (2001), Museo Serralves, Portugalia (2002), *ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2003) și la De Pont Foundation din Tilburg, Olanda (2004).

Tacita Dean este prezentă activ în expoziții de grup. Printre cele mai importante manifestări de acest fel se numără: „Mise en Scène”, la Institute of Contemporary Arts din Londra (1994), „The British Art Show” de la Londra (1995), ulterior itinerată, „State of Mind”, la Centrum Beeldende Kunst din Rotterdam (1996), „At One Remove”, la Institutul Henry Moore din Leeds (1997), „Wounds: Between Democracy and Redemption in Contemporary Art”, la Moderna Museet din Stockholm (1998), „New Visions of the Sea”, la National Maritime Museum din Londra (1999), „Media City Seoul 2000”, la Metropolitan Museum din Seul, „Artifice”, la Fundația Deste din Atena, Sammlung des Kunstmuseums din Winterthur (toate în 2000), „Directions”, la Muzeul Hirschorn din Washington DC (2001), „Subréel”, la Galeries Contemporaines des Musées de Marseilles (2002), „Stazione Utopia” și „Ritardi e Rivoluzioni”, la cea de-a 50-a ediție a Bienalei de la Veneția (2003), „Remind...”, la Kunsthaus Bregenz (2004).

Tacita Dean s-a format inițial ca pictor, dar în prezent lucrează în tehnici dintre cele mai diverse. Renumele și-l datorează filmelor de scurt metraj pe 16 mm, în care elemente specifice filmului ca tehnică de creație joacă un rol central. Filmele Tacitei Dean sunt bîntuite de rămășițe arhitectonice abandonate, care, la vremea lor, promiteau mult din punct de vedere al designului sau funcționalității. Aceste fragmente de arhitectură par să încruteze adesea sisteme de convingeri care și-au pierdut relevanță sau au fost excluse din practica socială. Prin calitățile lor formale, filmele finite ale Tacitei Dean fac deseori referință la alte genuri artistice, îndeosebi la pictură. Artista practică însă și alte tehnici, de la video și desen la fotografie și obiecte, inclusiv sunete, ca în *Încercare de a găsi pontonul în formă de spirală*, din 1997—o înregistrare pe CD a conversației dintre Tacita Dean și un bărbat cu cărui complicitate artista încearcă să localizeze celebra lucrare a lui Robert Smithson—înserată ca o urmă de pămînt în peisajul statului Utah—, pe care cei doi îl străbat în mașină. Numai a doua parte a înregistrării a fost făcută *in situ*. Prima parte este o restituire a conversației din mașină, realizată pe ambele maluri ale Atlanticului, cu efecte sonore adăugate ulterior. Coloana sonoră îmbină fără cusur ficțiunea și realitatea, ca o paralelă la statul mitic tradus pe teren în neglijarea aspectului fizic al operei lui Smithson, preluată pînă la disoluție aproape de peisajul înconjurător.

În procesul de creație, Tacita Dean pare a lua în posesie momentul efemer suspendat undeva între mit și realitate. Aceasta este invadat de un sentiment al evaziunii, al lucrului care nu poate fi fixat, de căutarea a ceva care există în imaginație tot atât cît oriunde altundeva. Tacita Dean locuiește și lucrează la Londra, operele sale aflîndu-se în numeroase colecții din lumea întreagă.

DEAN WAS BORN in Canterbury and studied at Falmouth School of Art 1985–1988 before entering the Slade School of Fine Art, 1990–1992. She was nominated for the Turner Prize at the Tate Gallery in 1998, and awarded the Aachen Kunstpreis in 2002. She has also been short-listed for the Preis der Nationalgalerie für Junge Kunst at the Hamburger Bahnhof, Berlin. Dean undertook a residency on the DAAD International Artists' Programme, Berlin in 2000–2001.

Dean's first solo exhibition, 'The Martyrdom of St. Agatha and Other Stories', was held jointly at Galerija Skuc, Ljubljana and Umetnostna Galerija, Maribor, Slovenia in 1994. She has had many important solo shows since, including; Galerie 'La Box', Ecole Nationale de Beaux Arts, Bourges, 1995, 'Foley Artist' at the Tate Gallery in 1996, Witte de With Center for Contemporary Art,

TACITA DEAN

Încercare de a găsi pontonul în formă de spirală, 1997
CD, înregistrare digitală, durată = 27 minute
British Council

Trying to find the Spiral Jetty, 1997
Digitally recorded CD 27 minutes
British Council

Rotterdam and The Drawing Centre, New York, 1997, ICA Philadelphia, 1998, Sala Montcada de la Fundació 'la Caixa', Barcelona, 2000, Tate Britain, 2001, Museo Serralves, Portugal, 2002, *ARC, Musee d'Art Modern de la ville de Paris, 2003 and De Pont Foundation, Tilberg, Netherlands, 2004. Dean's prolific group showings include; 'Mise en Scene', Institute of Contemporary Arts, London, 1994, 'The British Art Show 4', London and tour 1995, 'State of Mind', Centrum Beeldende Kunst, Rotterdam, 1996, 'At One Remove', Henry Moore Institute, Leeds, 1997, 'Wounds: Between Democracy and Redemption in Contemporary Art', Moderna Museet, Stockholm, 1998, 'New Visions of the Sea', National Maritime Museum, London, 1999, 'Media City Seoul 2000', Seoul Metropolitan Museum, 'Artifice', Deste Foundation, Athens, Sammlung des Kunstmuseums Winterthur, all 2000, 'Directions', Hirshorn Museum, Washington, 2001, 'Subreel', Galeries Contemporaines des Musées de Marseilles, 2002, 'Stazione Utopia' and 'Ritardi e Rivoluzioni', 1. Venice Biennale of Art, 2003 and 'Remind...', Kunsthaus Bregenz, 2004.

Dean initially trained as a painter and now works in a variety of media. She is perhaps best known for her 16mm short films, in which the specific qualities inherent in film making are given central importance. Dean's films are haunted by abandoned architectural relics which, at their time of construction, promised much in design and purpose. These lost buildings often seem to embody outmoded or excluded systems of belief. In their formal qualities, the completed films often reference other art forms, especially painting. Dean also works with video, drawing, photography and objects, as well as sound, as in *Trying to find the Spiral Jetty*, 1997, a 27 minute CD recording of the conversation between Dean and a male accomplice as they attempt to locate Robert Smithson's legendary land sculpture by car in Utah. Only the latter half of the recording was actually made on site. The first half is a later cross-Atlantic re-enactment of the conversation in the car with sound effect post production added. The soundtrack seamlessly merges fiction and fact, paralleling the mythical status, yet neglected reality of Smithson's near-submerged work.

Dean's practice occupies the transient moment somewhere between fact and fiction. It is pervaded by a sense of elusiveness, a search for something which actively exists as much in the imagination as anywhere else. She lives and works in London and is represented in numerous international collections.

Douglas Gordon, n. 1966

DOUGLAS GORDON S-A NĂSCUT la Glasgow. Și-a inceput studiile la Glasgow School of Art (1984–1988), continuindu-le apoi la Slade School of Art din cadrul universității londoneze, între 1988–1990. A cîștigat numeroase premii, printre care prestigiosul Premiu Turner conferit la Tate Gallery din Londra în 1996, premiul Asociației de Artă din Köln în 1997, Premio 2000 la cea de-a 47-a ediție a Bienalei de la Veneția în 1997 și Premiul Hugo Boss, conferit la Muzeul Guggenheim din New York, în 1998.

În 1997–1998 a lucrat la Hanovra și Berlin, în cadrul programului pentru artiști organizat de guvernul german prin DAAD.

Gordon lucrează în tehnici diferite. În investigațiile sale asupra percepției, memoriei și amneziei artistul utilizează genuri precum performance, pictură, instalație, text și mai ales film—creații originale sau filme preluate din alte surse. Cu prilejul primei sale expoziții personale, organizată la Tramway din Glasgow în 1993, Gordon a creat *Psycho în 24 de ore*, lucrare considerată azi ca deschizătoare de noi drumuri. Cu această ocazie el utilizează pentru prima dată peliculă deja existentă, încetinind ritmul cadrelor din celebrul film *Psycho* al lui Alfred Hitchcock la doar cîteva pe minut, astfel încit vizionarea filmului durează o zi întreagă. Iată ce spune artistul despre acestă lucrare: „Privitorul este atras înapoi în trecut, prin amintirea originalului, apoi este împins în viitor prin anticiparea unei povestiri deja alcătuită, care nu se va materializa niciodată suficient de repede.” Pentru *10ms*^{–1} din 1994, un scurt film de colecție, provenit din domeniul cercetării medicale și transferat pe suport video, este încetinit și proiectat pe un ecran de mari dimensiuni ce ocupă centrul spațiului expozițional. Filmul prezintă un om suferind de de pe urma unei traume sau a unui accident. La începutul filmului bărbatul zace pe podea cu fața la pămînt, după care încearcă de mai multe ori să-și găsească picioarele și să se ridice. Odată pierdut contextul medical al filmului, privitorii, confruntați cu scena care se petrece în fața lor—scenă care atrage atenția dar este și stînjenitoare—, nu știu ce să facă: să privească mai departe sau să întoarcă spatele subiectului aflat, evident, într-o stare de confuzie. Gordon însuși mărturisește: „teama și repulsia, ca și fascinația, joacă un rol deosebit de important atât în lumea acestei științe, care este neurologia, cît și în lumea filmului.”

O altă temă recurrentă este localizarea contrariilor care coexistă în reprezentările corpului. Provocînd neliniște, artistul folosește peliculă de film pentru a cartografiaceste preocupări, situînd uneori experimentele pe propriul corp și folosindu-și adeseori mîinile drept subiect principal al discursului, precum în *Sine divizat I* și *Sine divizat II* din 1996. Cele două lucrări vizionate împreună alcătuiesc un diptic indecent, stînjenitor, avînd ca temă sexul și violența, produs prin intermediul a două mîini ce aparțin unuia și aceluiași corp în stare conflictuală. Ambele filme tratează explicit tema supunerii; nu este clar însă dacă această supunere se referă strict la dominarea fizică sau se situează undeva în zona cenușie dintre sex și violență. Prin explicitarea unei teme cu mijloace cît se poate de simple, Gordon își surprinde privitorii nepregătiți, făcîndu-i complici la spectacolul său voyeurist.

Gordon a expus foarte mult atât în Marea Britanie, cît și pe plan internațional. A avut două personale importante la Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris în 1993 și în 2000, la Centre Georges Pompidou din Paris în 1995, la Kunstverein din Hanovra în 1998, la Centro Cultural de Belem din Lisabona în 1999 și la Hayward Gallery din Londra în 2002. A participat la numeroase expoziții de grup, printre care „General Release”, în cadrul celei de a 46-a ediții a bienalei de la Veneția din 1995, „Spellbound: Art and Film”, la Hayward Gallery din Londra, în 1996, „Wounds: Between Democracy and Redemption in Contemporary Art”, la Moderna Museet din Stockholm (1998) și „Intelligence: New British Art 2000”, la Tate Britain din Londra. Noi lucrări ale artistului s-au bucurat de prezentări prestigioase, în „Double Vision: Stan Douglas and Douglas Gordon”, la Dia Centre for the Arts din New York, și „Feature Film”, o producție realizată cu Artangel Projects din Londra (ambele în 1999). Artistul are lucrări în numeroase colecții de reputație internațională. Douglas Gordon locuiește și lucrează la Glasgow și New York.

GORDON WAS BORN in Glasgow. He studied at Glasgow School of Art, 1984–1988 and the Slade School of Art, University of London, 1988–1990. He has won numerous awards including the Turner Prize at the Tate Gallery, London in 1996, the Central Kunsthpreis, Kunstverein Cologne, 1997, the Premio 2000 at the XLVII Venice Biennale in 1997, and the Hugo Boss Prize at the

Solomon R. Guggenheim Museum, New York in 1998. He participated in the DAAD Artist's Programme, Hannover and Berlin, 1997–1998.

Gordon works in a varied selection of media. He has used performance, painting, installation, text and in particular film, both original and appropriated from other sources, for his investigations into perception, memory and amnesia. For his first solo exhibition, at Tramway, Glasgow in 1993, he made what is now regarded as a seminal work, *24 Hour Psycho*. The first time in which he used existing film footage, he slowed down the famous Alfred Hitchcock film to a few frames per minute, with the result that it took an entire day to watch the film from beginning to end. Gordon has said of this work: 'The viewer is pulled back into the past in remembering the original, then pushed into the future in anticipation of a preconceived narrative that will never appear fast enough.' For *10ms⁻¹*, 1994, a short piece of vintage medical research footage transferred to video is slowed and projected on to a large freestanding screen which occupies the centre of the exhibition space. The film depicts a man suffering from some form of undisclosed trauma or injury. At the beginning of the film he lies prone on the floor, before repeatedly attempting to find his feet and stand upright. With the original context of the medical footage removed, the audience is uncertain how to respond to the compelling, uncomfortable scene being played out before them, whether to watch, or to turn away from the confusion the subject is quite clearly in. Gordon has acknowledged: 'fear and repulsion and fascination are critical in both the world of this science (neurology) and the world of cinema.'

Another reoccurring theme is the location of coexisting opposites within representations of the body. As well as his use of disturbing found footage to map these concerns, the artist also locates these experiments on the canvas of his own body, often using his own hands as the main subject, as in *Divided Self I* and *Divided Self II*, 1996. These two works viewed together produce an uneasy, profane diptych of sex and violence within the hands of a single, conflicting body. Both works are explicitly about submission, but it is unclear whether this submission is purely about physical dominance, or located in the grey area between sex and violence. By creating explicitness with such simple means, Gordon catches the audience off guard and leaves them complicit in his voyeuristic spectacle.

Gordon has exhibited extensively in Britain and internationally. He has had major solo exhibitions at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993 and 2000, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, Kunsthalle Hannover, 1998, Centro Cultural de Belém, Lisbon, 1999, and the Hayward Gallery, London in 2002. He has participated in numerous group shows including 'General Release' at the XLVI Venice Biennale, 1995, 'Spellbound: Art and Film' at the Hayward Gallery, London, 1996, 'Wounds: Between Democracy and Redemption in Contemporary Art', Moderna Museet, Stockholm, 1998 and 'Intelligence: New British Art 2000', Tate Britain, London. He had major representations of new work in 'Double Vision: Stan Douglas and Douglas Gordon' at the Dia Centre for the Arts, New York, and 'Feature Film', Artangel Projects, London, both in 1999. His work is represented in major international collections. Gordon lives and works in Glasgow and New York.

DOUGLAS GORDON

10ms⁻¹, 1994
Instalație video
Ecran 228 x 305 cm
British Council

10ms⁻¹, 1994
Video installation
Screen 228 x 305 cm
British Council



Douglas Gordon
Sine divizat II, 1996
DVD, monitor
Colecția artistului

Divided self II, 1996
DVD, monitor
Collection the artist



Acet catalog a fost publicat cu prilejul expoziției:
„De la Moore la Hirst: 60 de ani de sculpturi britanice”

Expoziția a fost deschisă la Muzeul Național de Artă al României
17 decembrie 2004–27 februarie 2005

MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI, BUCUREȘTI
Roxana Theodorescu, Director general
Ana-Zoe Pop, Curator

BRITISH COUNCIL, BUCUREȘTI
Stephan Roman, Director
Moses Anibaba, Director adjunct
Gabriela Massaci, Director Comunicare
Codruța Cruceanu, Arts Manager

BRITISH COUNCIL, LONDRA
Andrea Rose, Director, Arte Visuale
Brett Rogers, Head of Exhibitions
Colin Ledwith, Curatorul expoziției
Hannah Hunt, Curator-asistent

BRITISH COUNCIL, Echipa Tehnică
Gareth Hughes, Director tehnic
Marcus Alexander, Director tehnic adjunct
Matt Arthurs, Tony Connor, Jemma Godfrey, Richard Gough

MACHETA ARTISTICĂ: Robert Johnston, Glasgow
TIPĂRIT LA: Beith Printing Company Ltd., Glasgow

ORGANIZATORII DORESC SĂ MULTUMEASCĂ ÎN MOD SPECIAL

URMĂTOARELOR PERSOANE:

Hugh Allen, Dana Andrew, Charles Booth-Clibborn, Katie Boucher, Irene Bradbury, Alex Bradley, Richard Chapman, Jill Constantine, Christie Coutin, Samantha Cox, Stephen Deuchar, Diana Eccles, Anita Feldman Bennet, Ann Gallagher, Sarah Gillett, Steve Glynn, Sophie Greig, Adrian Gută, Chris Hands, Stella Harpley, Lisa Hayes, Nick Hawker, Justin Holdsworth, Matthew Hollow, Susannah Hyman, Stuart Illingworth, Tessa Jackson, Jay Jopling, Isobel King, Phillip King, Deborah Kirk, Tim Marlow, David Mitchinson, Guy Morey, Andry Moustras, Richard Nesham, Roy Pateman, Richard Riley, Laura Whittaker, Marina Vazaca

© Lucrări, artiști
© Ilustrații, fotografii, cu excepția situațiilor indicate
© Texte, autori, cu excepția celor indicate
© Titularul licențelor de Henry Moore, Fundația Henry Moore
© Titularul licențelor de Barbara Hepworth, Bowness, Hepworth Estate
© 2004 Titularul licențelor de Eduardo Paolozzi. Toate drepturile rezervate DACS

PUBLICAT: noiembrie 2004

TIJU: 600

ISBN: 0 86355 524 1

REDACTORI: Marina Vazaca și Colin Ledwith

Publicat de British Council
10 Spring Gardens, London SW1A 2BN

© 2004. Toate drepturile rezervate. Această publicație nu poate fi reprodusă nici integral nici parțial fără acordul scris al artiștilor și înțîmpărțarea editorului. Editorul a făcut toate eforturile pentru a identifica deținătorii drepturilor de autor și își cere scuze pentru eventualele omissions.

This catalogue is published on the occasion of the exhibition:
‘From Moore to Hirst: Sixty Years of British Sculpture’

Staged at the National Museum of Art of Romania
17 December 2004 to 27 February 2005

NATIONAL MUSEUM OF ART OF ROMANIA, BUCHAREST
Roxana Theodorescu, Director General
Ana-Zoe Pop, Curator

BRITISH COUNCIL, BUCHAREST
Stephan Roman, Director
Moses Anibaba, Deputy Director
Gabriela Massaci, Director, Communications
Codruța Cruceanu, Arts Manager

BRITISH COUNCIL, LONDON
Andrea Rose, Director, Visual Arts
Brett Rogers, Head of Exhibitions
Colin Ledwith, Exhibition Curator
Hannah Hunt, Assistant Curator

BRITISH COUNCIL TECHNICAL TEAM
Gareth Hughes, Technical Manager
Marcus Alexander, Deputy Manager
Matt Arthurs, Tony Connor, Jemma Godfrey, Richard Gough

CATALOGUE DESIGN AND LAYOUT: Robert Johnston, Glasgow
LITHOGRAPHY AND PRINT: Beith Printing Company Ltd., Glasgow

ACKNOWLEDGEMENTS

Hugh Allen, Dana Andrew, Charles Booth-Clibborn, Katie Boucher, Irene Bradbury, Alex Bradley, Richard Chapman, Jill Constantine, Christie Coutin, Samantha Cox, Stephen Deuchar, Diana Eccles, Anita Feldman Bennet, Ann Gallagher, Sarah Gillett, Steve Glynn, Sophie Greig, Adrian Gută, Chris Hands, Stella Harpley, Lisa Hayes, Nick Hawker, Justin Holdsworth, Matthew Hollow, Susannah Hyman, Stuart Illingworth, Tessa Jackson, Jay Jopling, Isobel King, Phillip King, Deborah Kirk, Tim Marlow, David Mitchinson, Guy Morey, Andry Moustras, Richard Nesham, Roy Pateman, Richard Riley, Laura Whittaker

Artworks © the Artists

Illustrations © photographer except where indicated
Texts © the author except where indicated
All works by Henry Moore © the Henry Moore Foundation
All works by Barbara Hepworth © Bowness, Hepworth Estate
All works by Eduardo Paolozzi © 2004. All rights reserved DACS
All works by Paul Neagu © 2004 Neagu Estate

FIRST PUBLICATION: November 2004

CIRCULATION: 600

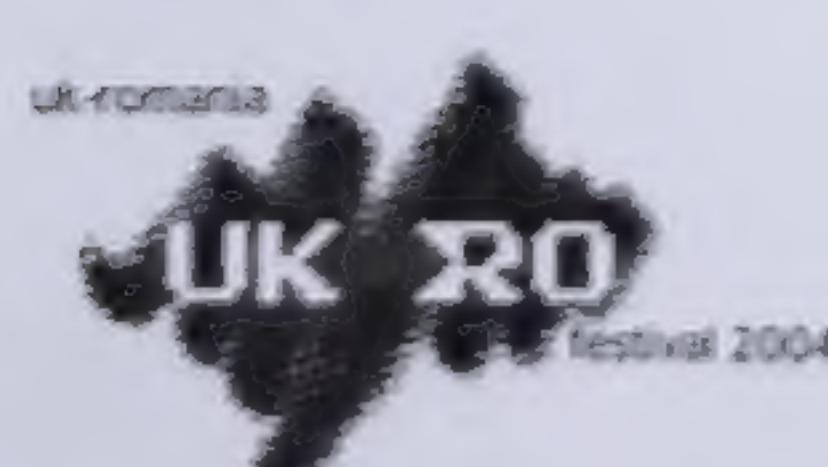
ISBN: 0 86355 524 1

EDITORS: Marina Vazaca and Colin Ledwith

Published by the British Council
10 Spring Gardens, London SW1A 2BN

A catalogue record for this publication is available from the British Library.

© 2004. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced without written permission of the artists and knowledge of the publisher. The publisher has made every effort to trace the copyright holders and apologise for any omissions that may have been made.



BRITISH COUNCIL | 70 TH ANNIVERSARY
1934 – 2004



AVIVA

